DIE

# ANTIKEN GEMMEN

## GESCHICHTE

## DER STEINSCHNEIDEKUNST

IM KLASSISCHEN ALTERTUM

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

---

ERSTER BAND: 67 TAFELN IN HELIOGRAVURE

ZWEITER BAND: BESCHREIBUNG UND ERKLÄRUNG DER TAFELN

DRITTER BAND: GESCHICHTE DER STEINSCHNEIDEKUNST IM KLASSISCHEN ALTERTUM MIT 3 TAFELN

GIESECKE & DEVRIENT

LEIPZIG BERLIN

MCM

DIE

# ANTIKEN GEMMEN

GESCHICHTE

## DER STEINSCHNEIDEKUNST

IM KLASSISCHEN ALTERTUM

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

---

DRITTER BAND

GESCHICHTE DER STEINSCHNEIDEKUNST
IM KLASSISCHEN ALTERTUM

MIT 3 TAFELN

---

GIESECKE & DEVRIENT
LEIPZIG BERLIN
MCM

# INHALT DES DRITTEN BANDES

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

# GESCHICHTE DER STEINSCHNEIDEKUNST
# IM KLASSISCHEN ALTERTUM

# EINLEITUNG.

## Der Orient.

(Tafel I.)

Es gilt für die Glyptik in Griechenland in ungleich höherem Maasse als für andere Kunstzweige, dass die Anfänge nur im Zusammenhange mit der älteren Kunst des Orientes recht zu begreifen und zu würdigen sind. Denn die Glyptik, das Schneiden von Bildern in harten edeln Steinen, ist nicht eine bei den Völkern so allgemeine, gleichsam selbstverständliche Kunst wie das Ritzen und Bemalen des Thones oder das Schneiden des Holzes. Die Glyptik ist keine der spontan, überall wo Menschen einen gewissen Kulturgrad erreichen, aufblühenden Künste. Sie scheint, genauer besehen, überhaupt nur eine einzige ursprüngliche Heimat zu haben, auf welche sich alle anderen Fälle ihres Auftretens mehr oder weniger direkt zurückführen lassen, das ist — Babylonien.

Die ältesten Denkmäler der Glyptik in Aegypten setzen doch bereits noch ältere in Babylonien voraus und sind einer der wichtigsten Beweise dafür, dass die Aegypter von Osten her, im Besitze gewisser mit den babylonischen übereinstimmender Kulturelemente, in das Nilthal eingewandert sind. Jene ältesten Denkmäler sind bei den neueren Ausgrabungen in den der ägyptischen Urzeit, der Zeit unmittelbar nach der Einwanderung angehörigen Königsgräbern gefundene Thonabdrücke von Siegeln, welche dieselbe Cylinderform hatten, die in Babylonien alle Zeit die herrschende blieb[1]; das Siegel des Menes, des ersten ägyptischen Königs, war ein Cylinder. In Aegypten ist der Gebrauch der Siegelcylinder nur der Urzeit charakteristisch; schon seit der vierten Dynastie wird hier der der ältesten Zeit ganz unbekannte Skarabäus die herrschende Siegelform; der Cylinder kommt zwar bis zum mittleren Reich noch vor, aber ganz vereinzelt und selten.[2] Schon jene Cylinder der ägyptischen Urzeit zeigen indes nur Symbole, zumeist nur hieroglyphische Schrift, und dieser der künstlerischen Darstellung abgeneigte Charakter des Siegels bleibt in Aegypten alle Zeit hindurch bestehen.

So kommt es, dass die Glyptik in Aegypten niemals eine hohe Stellung eingenommen hat; Siegelbilder in harten edeln Steinen sind hier ganz selten; sie kommen im mittleren und

[1] J. de Morgan, recherches sur les origines de l'Egypte, ethnogr. préhistor., Paris 1897, p. 167 ff. Abdrücke von sechs Cylindern aus dem Königsgrab von Negada; der eine p. 169, Fig. 560, der Tiere und Gerätschaften darstellt, ist gewissen frühbabylonischen Cylindern besonders verwandt. Aus anderen Gräbern der Epoche p. 235. 243. 244. Ein Cylinder, dessen Fundumstände unbekannt sind, mit rohen Tier- und Menschenfiguren im Museum zu Gizeh, p. 257, Fig. 857. Vgl. zu diesen Cylindern auch A. J. Evans im Journ. of hell. stud. 1897, p. 363 ff. Hier sind p. 364 noch zwei dem Gizeh-Cylinder verwandte Stücke gegeben; Evans sieht in ihnen gewiss mit Recht Arbeiten der libyschen Urbevölkerung, die mit Resten ältester ägäischer Kultur zusammenhängen.

[2] So nach Jequier bei de Morgan a. a. O. p. 256. Vgl. auch Petrie, history of Egypt I, p. 55.

neuen Reiche zwar vor[1], doch nur als Ausnahmen. Geringe weiche Steine oder Thon mit Glasur und weiches Metall waren die üblichen Materialien für die Siegel. Und diese bestanden, wie bemerkt, alle Zeit hindurch nur aus Symbolen, Schrift oder Ornament; figürliche Bilder blieben ganz seltene Ausnahmen. Die seit der ausgebildeten Kunst des alten Reiches, also seit der vierten Dynastie herrschende Form der Siegel ist die durchbohrter viereckiger oder gerundeter Plättchen; die letzteren tragen zumeist auf der Rückseite das erhaben ausgeführte Bild des Käfers, des „Skarabäus", des Symboles des Sonnengottes. Eines Einflusses der ägyptischen Siegel auf die griechischen werden wir später noch zu gedenken haben. Genauere Betrachtung der relativ so unbedeutenden ägyptischen Glyptik verlohnt sich uns hier nicht. Um so mehr aber verdient die babylonische unsere volle Aufmerksamkeit.

Eine ungeheure Menge orientalischer Siegel ist uns noch erhalten; sie sind wissenschaftlich noch lange nicht genügend verarbeitet; doch stehen die Grundzüge der Entwickelung fest.[2] Unsere Tafel I giebt eine freilich nur sehr kleine Auswahl von hervorragenden Stücken aus der ältesten chaldäischen bis in die Achämenidenzeit Persiens hinein. Die Bilder befinden sich alle auf jener schon in der ägyptischen Urzeit beobachteten, im Orient aber von Anfang bis zu Ende herrschenden Form eines durchbohrten Cylinders, dessen Bild beim Abdrücken aufgerollt ward. Diese Form hatte nicht nur den Vorteil am bequemsten beim Tragen zu sein, sondern auch den, die grösstmögliche Fläche für ein zusammenhängendes Bild mit geringster Ausdehnung zu vereinigen.

Die Erfindung des cylinderförmigen gravierten Siegels gehört indes, soviel wir sehen können, der älteren vorsemitischen Bevölkerung Chaldäas, den Sumeriern an. Von diesen übernahmen sie, wie auch die Schrift und Kunst überhaupt, die allmählich von Norden nachrückenden Semiten.

Man hat geglaubt, die Anfänge der Cylindergravierung in gewissen sehr roh und flüchtig gearbeiteten, inschriftlosen, nur mit Ornamenten, Tieren oder sinnlosen roh skizzierten Figuren gefüllten Stücken zu sehen. Es ist in der That sehr wahrscheinlich, dass unter den zahlreichen erhaltenen Cylindern dieser Art auch wirklich primitive, den ältesten Zeiten angehörige sind; allein dies wird nicht ohne eingehende Untersuchungen nachzuweisen sein; die bisher gemachten Zusammenstellungen enthalten einen Teil sicher später Stücke[3]; andere sind nur geringe Vertreter auch sonst bekannter älterer Gattungen und andere wieder barbarische Nachahmungen der babylonischen Cylinder; überall aber fehlt noch der Nachweis, dass diese rohen Produkte älter wären, als die ältesten mit Schrift versehenen sorgfältig ausgeführten Stücke.

Es ist indes auch nicht auffallend, dass diese schon einen hohen Kulturgrad und ausgebildete Kunstfertigkeit verratenden Arbeiten für uns am Anfange stehen. Die notwendige Voraussetzung, ohne welche die Sitte des Gravierens von Siegelbildern in harten Steinen gar nicht entstehen konnte, ist ja eine gewisse hohe Kultur. Diese Leute müssen längst ihr Schriftsystem, ihren Kunststil und ihre Bildertypen an weicheren vergänglichen Materialien

[1] Zwei selten schöne Beispiele sind abgebildet bei Perrot-Chipiez, hist. de l'art ant. I, fig. 496—499 und Babelon, la gravure en pierres fines, p. 38f. Vgl. auch Ménant, glyptique orient. II, p. 193ff.

[2] Einen guten Anfang hat Ménant gemacht in seinem Werke Recherches sur la glyptique orientale, 2 Bde., Paris 1883. 1886.

[3] Ménant, glypt. or. I p. 45ff. „monuments archaiques" und Collection De Clerq, pl. I—IV; Text p. 35ff. „cylindres archaiques". Hommel, Geschichte Babylon. u. Assyr., S. 282 und Tafel. Perrot-Chipiez, hist. de l'art II, p. 672. Babelon, gravure en pierres fines p. 41ff. Der an letzterem Orte als der ältesten chaldäischen Zeit angehörig abgebildete Cylinder Fig. 14 ist z. B. ein geringes spät assyrisches Stück! Vgl. ferner unten S. 6, Anm. 3 und S. 12 mit Anm. 2.

ausgebildet haben, ehe sie daran gingen, dieselben in unverwüstlichem Stein zu verewigen. So tritt uns eigentlich das Grösste, das die Babylonier geschaffen, in den nachweislich ältesten Cylindern schon fertig, aber noch mit voller Frische und Ursprünglichkeit entgegen.

Es ist gegenwärtig als gesichert anzusehen, dass die eigentliche Entwickelung und Blüte babylonischer Kultur und Kunst der Zeit vor Chammurabi angehört, d. h. der Zeit, bevor Nord- und Südbabylonien zu einem Reiche mit der Hauptstadt Babylon vereinigt wurden. Chammurabi ist um ca. 2000 (2235) v. Chr. datiert. Die alten Könige von Agade, Sargon I. und Naramsin, haben nach babylonischer Tradition 3200 Jahre vor Nabonedos (ca. 550 v. Chr.), also ca. 3750 v. Chr. geherrscht.[1] Die alten Könige von Agade und Erech, die demnach ins vierte Jahrtausend gehören, kommen auf Cylinderinschriften vor.[2] Auf unserer Tafel gehören No. 1—3 dieser durch Stil von Bild und Inschrift bestimmt begrenzten Epoche an. Allein es giebt noch ältere Denkmäler, die der Patesi von Sirpurla oder Laghasch, die ins fünfte Jahrtausend gesetzt werden müssen. Auf den Cylindern dieser Epoche, welcher die älteren Denkmäler von Tello angehören, erscheint der chaldäische Stil auch schon voll ausgebildet, aber doch in wesentlich archaischeren Formen als an unseren Tafel I, 1—3. Charakteristisch ist den Köpfen im Profil das stark zurückweichende kurze Untergesicht, die weit vorspringende nicht gekrümmte Nase und das grosse ganz flache Auge (vgl. Fig. 1)[3]; Züge, die in der frühesten ägyptischen[4] und wieder ähnlich in der früh griechischen Kunst wiederkehren. Ueber diese archaische Stufe hinaus hat der chaldäische Stil in den Cylindern der Periode der Könige von Agade und Erech (Tafel I, 1—3) schon seine volle Höhe erreicht. Eines der vorzüglichsten und historisch bedeutendsten Stücke dieser Reihe ist der beistehend Fig. 2 abgebildete Cylinder

Fig. 1. Cylinder im Haag.

Fig. 2. Cylinder der Sammlung De Clercq.

[1] Vgl. die Litteratur darüber bei Maspéro, hist. de l'Orient class. I, 599, Anm. 4.

[2] Von diesen Cylindern ist der bei Hommel, Gesch. Babyl.-Assyr., S. 308 abgebildete mit dem Namen Naramsin's wohl zu scheiden; dieser ist nur eine späte Nachbildung (nicht vor dem 2. Jahrtausend v. Chr.).

[3] Ein besonders gutes Exemplar ist der obenstehend Fig. 1 abgebildete Cylinder im Haag (nach Ménant, glypt. or. I, pl. 2, 3; vgl. Hommel, Gesch. Babyl.-Assyr., S. 293). Gleicher Art z. B. Coll. De Clercq, pl. 5, 43. 45; pl. 37, 45 bis. Lajard, Mithra, pl. 50, 7; Berlin, Samml. Petermann 171. (Coll. De Clercq, pl. 5, 41 = Hommel a. a. O. 290 scheint nur eine spätere Nachahmung dieser alten Art.) — Auf eine besondere stilistische Eigentümlichkeit dieser Cylinder, welche dieselben mit der Silbervase des Entemena von Tello eng verbindet, ist im Texte zu unserer Taf. I, No. 9 aufmerksam gemacht.

[4] Die von Steindorff in Aegyptiaca, Festschr. für Ebers, S. 122 ff. besprochenen Reliefs.

des oben erwähnten alten Sargon I. von Agade[1], aus dem Anfang des vierten Jahrtausends v. Chr.; er stellt die zweimal wiederholte Figur eines einen Stier tränkenden Helden (wahrscheinlich des Isdubar) dar; er stimmt im Stile vollkommen mit Tafel I, 1 überein und ist nicht minder ausgezeichnet wie jener.

Natürlich hat man sich nicht alle Cylinder der Zeit von gleicher Vorzüglichkeit zu denken; die von uns ausgewählten sind besonders sorgfältig gearbeitete hervorragende Stücke. Die grosse Menge der Arbeiten gleicher Epoche ist von geringerer Art. Die beliebtesten Gegenstände auf diesen alten Cylindern sind die der Götter- und Heldensage entnommenen. Im Ganzen etwas jünger, hauptsächlich dem dritten Jahrtausend angehörig, sind die in besonders grosser Anzahl erhaltenen Cylinder mit den ceremoniellen steifen Adorationsszenen, wo ein Gott sitzt oder steht und Anbetende nahen, oder auch nur mehrere Gottheiten handlungslos vereinigt sind. Auf unserer Tafel ist diese Gattung nur vertreten durch die drei altbabylonischen Figuren von No. 7 (vgl. den beschreibenden Text hierzu). Einen festen Anhalt zur Bestimmung dieser Cylindergattung hat man in den signierten Cylindern des Ur-Bau von Ur und seines Sohnes Dungi (ca. 3000 v. Chr.).[2]

Nach Chammurabi (um 2235 oder um 1900, also rund um 2000 v. Chr.), mit welchem eine fremde, wie man annimmt, arabische Dynastie zur Herrschaft gelangte, kommt eine grosse Lücke in der babylonischen Geschichte und Kunst; es ist eine Zeit des Rückganges der Kultur in Babylonien, aber zugleich auch der Ausbreitung nach anderen Gegenden, nach Norden und Westen. Die Kunst der Siegelgravierung wird in den syrischen Gebieten heimisch und endlich beginnen auch die zur Macht gelangten Assyrer mit künstlerischer Thätigkeit.

Doch betrachten wir zunächst noch die altbabylonische Glyptik näher, die also der Zeit vom fünften bis zu Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. angehört.

Die Cylinder dieser Epoche unterscheiden sich schon durch die Technik wesentlich von den späteren.[3] Die Gravierung besteht aus scharfen Strichen; dies ist um so deutlicher, je flüchtiger die Arbeit; plastische Rundung erscheint nur an den besseren sorgfältigeren Stücken; denn sie ist in mühsamer Weise durch viele wiederholte Striche hergestellt, mit Ausnahme der wenigen kreisrunden, mit dem Bohrer erzeugten Stellen. Ganz anders die späteren Cylinder nach Chammurabi. Auf diesen herrscht die plastische Rundung vor, welche nun auch die flüchtigsten Arbeiten zeigen, und alle Striche enden rund. Sie sind zweifellos auf dem Rade gearbeitet, während jene älteren mit der Hand graviert sind. Jene setzen einen ungleich grösseren Aufwand von Arbeit voraus als diese letzteren; Stücke wie Tafel I, 1—3 waren ungeheuer mühsame Arbeiten.

[1] Ménant, Collection De Clerq pl. 5, 46. Hommel, Gesch. Babylon., S. 12. Babelon, la gravure p. 46, fig. 17. Maspéro, hist. de l'Orient class. I, 601.

[2] Vgl. Hommel, S. 332 ff. Ménant, glypt. I, p. 127 ff., pl. 4. Maspéro, hist. de l'Orient class. I, 655. 623.

[3] Die bisher über die Technik der babylonischen Cylinder vorliegenden Aeusserungen widersprechen sich sehr. Einige (wie Pinches) schreiben schon den ältesten den vollkommenen Gebrauch des Rades zu, das Andere (wie King) überhaupt erst in ganz später (der Kaiserzeit) sich verbreiten lassen. Emile Soldi hat versucht auf Grund der Technik die Cylinder zu klassifizieren (Revue archéol. 1874, vol. 28, p. 147 ff.), indes seine Beobachtungen sind zum Teil falsch und seine Resultate verkehrt. Die von ihm vor die Einführung des Rades gesetzten Cylinder (wie a. a. O., pl. 15, 1. 2) sind gerade zweifellos auf dem Rade gearbeitet, nur äusserst flüchtig und roh; sie sind nicht ältestchaldäische, sondern spätassyrische Arbeiten (vgl. S. 12 mit Anm. 2 und S. 4, Anm. 3). Auch Ménant hat sich keine klare Vorstellung gemacht, indem auch er einige späte rein mit dem Rade hergestellte Arbeiten mit unter die ältesten rechnet. Dasselbe gilt von Perrot (der Soldi folgt) und Babelon. Dagegen findet man wirklich zutreffende gute Bemerkungen über die Technik der Cylinder in des Grafen Gobineau Beschreibung seiner Sammlung (Revue arch. vol. 27, 1874, p. 123. 181. 182).

Der Unterschied der beiden Techniken ist auf unserer Tafel besonders an No. 7 deutlich, wo neben den altbabylonischen, in der Strichgravierung mit der Hand sehr sorgfältig ausgeführten Figuren die flüchtigen rundlichen späteren mit dem Rade gearbeiteten stehen.

Das gewöhnlichste Material der alten Cylinder ist Hämatit; daneben kommt namentlich in ältester Zeit Marmor vor, einfarbiger und gesprenkelter; ferner Lapis Lazuli, verschiedene unreine gesprenkelte Jaspisarten, Porphyr, Serpentin, endlich Bergkristall.[1] Amethyst, Chalcedon, Sard und Karneol, also die schönfarbigen halbdurchsichtigen Steine, kommen jedenfalls erst gegen Ende der Periode auf; sie sind eigentlich der Folgezeit charakteristisch, und vielleicht sind die in diesen Materialien ausgeführten nicht zahlreichen Arbeiten altbabylonischen Stiles nur jüngere Nachahmungen. In der später babylonischen Epoche jedoch, wo die Technik des Rades herrscht, sind jene schönen halbdurchsichtigen Steinarten sehr beliebt.

Die von der altbabylonischen Glyptik behandelten Stoffe sind fast ausschliesslich religiöser Art. No. 3 unserer Tafel, mit der aus dem kriegerischen Leben entlehnten Darstellung, ist eine vereinzelte Ausnahme. Es kommen ferner Bilder aus dem Land-, Hirten- und Tierleben vor, aber nur ganz selten und, wie es scheint, nur in ältester Zeit.[2] Das Herrschende sind durchaus die religiösen Szenen, die Darstellungen der Götter- und Heldensage, sowie der religiösen Ceremonien. Alles ist ernst und bedeutungsvoll. Nicht die Lust zu schmücken, nicht die Freude an der blossen Erscheinung rufen diese Bilder hervor, sondern das ernste Streben, der Gottesfurcht würdigen Ausdruck zu schaffen. Daher die Masse der Cylinder mit den langweiligen Szenen versammelter Gottheiten und ihrer anbetenden Verehrer. Ungleich interessanter sind die gerade in der ältesten Zeit häufigen Bilder aus der Sage. Doch auch hier hindert die religiöse Grundauffassung eine wahrhaft lebendige Darstellung. Diese Künstler versetzen sich nicht dergestalt in die Handlung, dass sie sie wie eine menschliche empfinden und sie demgemäss darstellen; ihnen steht überall der Begriff des Göttlichen, des Uebermenschlichen voran. Der Beschauer soll ergriffen werden von der göttlichen Gewalt, nicht nur harmlos weltliche Freude an dem dargestellten Vorgang haben. Wenn auf diesen Bildern der wilde Löwe, der gewaltige Stier oder der Stier mit dem Menschenhaupte oder ein feindliches Wesen in ganz menschlicher Gestalt getötet wird, so geschieht dies immer so, dass der Sieger, der Gott oder Held, seinen Feind wie spielend bewältigt, mit übermenschlicher dämonischer Kraft und Leichtigkeit.[3] Es begreift sich, dass dergleichen Gebilde symbolischen Gehalts sich zu wappenhaft symmetrischer Wiederholung eigneten, wie wir dies z. B. auf Tafel I, 1 sehen. Dies Stück, künstlerisch besonders hervorragend, ist indes auch durch ein natürlicheres Motiv des Löwenkampfes ausgezeichnet, als es sonst bei den verwandten Kampfbildern üblich ist, wo gewöhnlich ein ruhiges Abstechen oder Festhalten (wie Tafel I, 2) oder Hinaushalten des spielend bewältigten feindlichen Wesens dargestellt wird.

Der hier berührte Zug geht indes durch die ganze orientalische Kunst hindurch; er gehört zu ihrem innersten Wesen; auch in den persischen Arbeiten auf unserer Tafel prägt er sich deutlich aus. Es ist derselbe Zug, der den Orient alle Zeit zu der wahren Heimat des

[1] Z. B. Berlin V. A. 2065 ein sicher altes Stück in Bergkristall.

[2] Vgl. Ménant, glyptique or. I, p. 205 ff.

[3] Zwei gleichstarke Wesen werden dagegen in vollendet symmetrischer Gruppierung gebildet. Ein vorzüglicher frühbabylonischer Cylinder von rotem Jaspis in der Sammlung von Lord Southesk zu Brechin in Schottland zeigt neben dem Helden, der zwei Löwen trägt, die genau symmetrisch gebildete Gruppe zweier nackten Männer (Köpfe von vorn, Typus wie Taf. I, 1. 2) im Ringkampfe, wo der eine dem anderen das eine Bein aufhebt.

Absolutismus und Despotismus gemacht hat: es ist der Geist absoluter Unterwerfung gegenüber einem übernatürlich Gewaltigen. Und dieses übermenschlich Erhabene wird immer und immer gefeiert in einförmiger Wiederholung von Superlativen. So in der ganzen Litteratur, so in der ganzen Kunst des Orients. Der einfache Positiv des natürlichen menschlichen Lebens gilt diesem, wir möchten sagen superlativischen Geiste nichts. Dagegen kann sein religiöser Ernst sich zu so ergreifenden Aeusserungen steigern wie die alten chaldäischen Busspsalmen und die ihnen so verwandten jüdischen: Zerknirschung und Selbsterniedrigung bilden die Ergänzung zu jener übernatürlich erhabenen Fassung der Götter und Herren.

Auch in Aegypten finden wir diesen charakteristischen orientalischen Geist in seinen Hauptzügen wieder. Allein hier erscheint er blasser, allgemeiner, abstrakter und formelhafter als in Mesopotamien. Dies gilt in gleicher Weise für die Litteratur (die Inschriften) wie die Kunst. Beide haben in Chaldäa von Hause aus mehr sinnliche Kraft und Feuer. In Aegypten ist alles von Anfang an ruhiger, abgeklärter, abstrakter, nüchterner.

Dies begründet einen fundamentalen Unterschied in der Bildung der menschlichen Gestalt hier und dort: bei den Aegyptern im Grundbau klar, doch einförmig schematisch, nur auf Hervorhebung des Grundbaus und Gerüstes zielend — in Chaldäa von Anfang an mehr am Aeusseren haftend, die Sitze von Energie und Kraft, die Muskeln und Sehnen betonend, am Gewande die natürlichen Falten, am Haare das Gelock beachtend.

Der griechische Geist ist jenem orientalischen von Anfang an völlig entgegengesetzt. Doch steht er dem chaldäischen wegen dessen eben betonter Eigenschaften doch wesentlich weniger fern als dem ägyptischen, weshalb denn auch frühgriechische Werke manches Verwandte mit altchaldäischen haben, wenn sie auch zeitlich weit auseinander liegen.

Es ist kein Zweifel, dass die altchaldäischen Denkmäler der Stufe, welche No. 1—3 auf unserer Tafel vergegenwärtigen, die höchste Höhe der babylonischen Kunst überhaupt darstellen. Wir bewundern hier einen trefflich durchgebildeten nackten männlichen Körper, an welchem nicht nur die muskulösen Beine und Arme, sondern auch der schwierigere Brustkorb und der weiche Unterleib charakteristisch und mit lebendiger Wahrheit gebildet sind. Die Köpfe zeigen grosse Augen mit starken Lidern und starken Brauen; an den Haaren ist das Herabfliessen und das Gelock recht natürlich gegeben. Die Gewänder zeigen wirkliche Falten, wenn auch in beschränkter Anwendung, oder es wird der Stoff des Gewandes charakterisiert. Die Tiere sind besonders naturwahr gebildet; wie bei der menschlichen Gestalt begnügen sich die Künstler nicht mit der Grundform, sondern geben das Aeussere der Erscheinung mit Muskeln, Sehnen und Behaarung. Feurig lebendig werden namentlich die Löwen gebildet; der gewürgte brüllende Löwe Tafel I, 1 ist ein Meisterstück; ähnlich vortrefflich sind die Stiere, die getränkt werden, auf dem alten Cylinder Sargon's von Agade (oben Fig. 2).

Nach der grossen Zeit der altbabylonischen Kunst vor Chammurabi folgt, wie schon bemerkt, ein Rückgang in Babylonien selbst, während nun andere auswärtige Gruppen mehr in den Vordergrund treten. Die wichtigste ist die nordsyrische und kleinasiatische, die sogenannte hethitische.[1] Verschiedenartige Erscheinungen fallen unter diese Gruppe. Zunächst Cylinder,

[1] Vgl. meine Ausführungen über diese Klasse von Cylindern in Roscher's Lexikon der Mythol. I, Sp. 1750f.; ferner Ménant, glyptique or. II, 99ff. Perrot-Chipiez, hist. de l'art IV, p. 765ff. — Folgendes ist ein Verzeichnis der wichtigsten publizierten Cylinder, die ich zu dieser Gruppe rechne: Ménant a. a. O., fig. 109—114; pl. 10, 1. Perrot a. a. O., fig. 377—382. 385. 386. Lajard, Mithra pl. 28, 1. 2; 29, 1; 32, 7. 9; 33, 5; 35, 4; 36, 8. 9. 10. 11. 13; 38, 4; 40, 1; 50, 3. 4; 52, 6; 54, 3. 7. 8; 54A, 12; 54B, 10; 57, 5;

welche sich noch recht nahe an die babylonischen anschliessen (z. B. Tafel I, 4), dann solche, die ägyptische Motive mit den babylonischen mischen, und die, welche, jene gemischten Motive benutzend, doch einen ganz eigentümlichen Stil ausgeprägt haben, der seine nächste Parallele findet in den nur viel roher ausgeführten ältesten Felsskulpturen des inneren Kleinasiens. Ausser durch die Tracht charakterisiert sich die menschliche Gestalt in den besten Erzeugnissen dieses Stiles durch runde schwellende Muskeln, zarte Gelenke, enge Taille und wulstige Falten des Gewandes. Ein im Ganzen charakteristisches, doch nicht hervorragendes Stück ist Tafel I, 5. Ein gleichartiges aus einer Privatsammlung ist hierneben abgebildet (Fig. 3).[1] Das bedeutendste aller mir bekannten Stücke ist das der früheren Sammlung Tyszkiewicz, das ebenfalls beistehend wiedergegeben wird (Fig. 4).[2]

Fig. 3. Hämatit-Cylinder im Kunsthandel.

Diese Cylinder, vorwiegend wie die babylonischen in Hämatit gearbeitet, scheiden sich von den altbabylonischen vor Chammurabi insbesondere dadurch, dass sie alle auf dem Rade gearbeitet sind. Sie reichen also nicht mehr ins dritte Jahrtausend zurück. Dagegen sind sie mit Sicherheit dem zweiten Jahrtausend v. Chr. zuzuweisen; denn sie gehören vor die Ausbildung und Ausbreitung der assyrischen Kunst. Für die Datierung wichtig ist auch das auf Tafel I, 8 abgebildete Stück. In flotter Radtechnik wahrscheinlich in Syrien gearbeitet, ist dieser Cylinder auf Cypern in einer Nekropole gefunden, die, obwohl jedenfalls Jahrhunderte hindurch im Gebrauch, doch mit dem Ende des zweiten Jahrtausends abschliesst, indem Gräber mit

Fig. 4. Cylindrisches Petschaft, früher Sammlung Tyszkiewicz.

58, 4; 62, 5; mit Keilschrift: 18, 7; 35, 2. — Coll. De Clerq, pl. 27, 281. 287; 28, 292. 297. 299; pl. 35; pl. 39, 393 bis und ter. 397 bis. — Pinches, babyl. and assyr. cylinder-seals, pl. 3, 5. — Compte rendu de la comm. arch., St. Pétersbourg 1882/83, S. 60; vgl. S. 65 Anm. (im Norden des Kaukasus gefunden!).

[1] Schwarzer Hämatit. Aus Kleinasien. Im Kunsthandel. Das Hauptbild zeigt links die höchst interessante Figur einer Göttin, welche mit der Rechten ihr Gewand auseinanderschlägt und den nackten Leib und nacktes linkes Bein sehen lässt; ihr gegenüber ein bärtiger Gott mit dem horizontal gestreiften kurzen Rocke, einem gefransten bis etwas unter die Kniee reichenden Obergewande und hoher Mütze; zwischen beiden oben Sonne und Mond, unten ein geschwänzter Affe (vgl. Taf. I, 5 und den Text dazu). Weiter rechts noch ein bärtiger Gott in babylonischem Typus; vor ihm Stierkopf und unklares Symbol. Das zweireihige Nebenbild (vgl. Taf. I, 5. 6. 7) zeigt oben zwei sich gegenübersitzende Frauen mit Krummstäben, darunter zwei Löwen.

[2] Cylindrisches Petschaft aus Cypern mit einem durchbohrten Knopfe oben und Spiralen nebst Symbolen auf der Unterseite. Samml. Tyszkiewicz (abg. Fröhner, coll. Tyszk., catal. de vente, 1898, pl. 27, Nr. 241). Die Darstellung ist überaus merkwürdig und bedürfte eingehender Behandlung (sehr ungenau ist Fröhner's Beschreibung a. a. O.). Der Bildstreif wird oben von doppeltem Flechtband, unten von zwei Reihen nach der ägyptisch-mykenischen Weise verbundener Spiralen eingefasst. Sowohl hierin wie in allem Uebrigen gleicht das Stück völlig dem von Aidin im Louvre (bei Perrot-Chipiez IV, p. 771). Auf einer Terrasse, zu der breite Stufen emporführen, thront ein bärtiger Gott, der auf der Rechten eine Schale, in der Linken zwei Krummstäbe und ein drittes Attribut trägt. Vor ihm zwei Löwen, die aufgerichtet etwas wie ein Boot stützen, in dem etwas wie ein Kopf erscheint (Sonnengott im Nachen? analoge Darstellung auf den Felsreliefs von Pterium). Es folgt ein Gott mit bärtigem Doppelkopfe und hoher Mütze, in der Rechten eine Kanne. Auf den Stufen der Terrasse nahen sich drei Männer mit verschieden gezierten Mützen, die Rechte anbetend erhoben, in der Linken je einen Krummstab; zwei haben langes babylonisches, einer kurzes nationales Gewand. Hinter dem thronenden Gott erscheint eine eigentümlich bewegte nackte Gestalt, über der eine Urne ihr Wasser ergiesst. Die sämtlichen bisher beschriebenen Figuren finden sich auch auf dem oben genannten Siegel von Aidin wieder. Auf der Fläche der Terrasse

mykenischem Import ihre jüngste Gattung bilden. Der Cylinder muss also aus dem zweiten Jahrtausend stammen.[1] Der feste chronologische Anhalt, den uns dieser Cylinder durch seinen Fundort giebt, ist uns wichtig auch als Bestätigung dafür, dass die altbabylonischen Cylinder der Epoche vor dem zweiten Jahrtausend angehören.

Den historischen Hintergrund für die nordsyrischen und kleinasiatischen Cylinder bildet ohne Zweifel die Blüte und Macht des Reiches Naharina oder Mitani in der Zeit der achtzehnten ägyptischen Dynastie und darauf in der neunzehnten die des Volkes der Hethiter. Die zahlreichen ägyptischen Motive auf den Cylindern illustrieren die engen Beziehungen jener Reiche zu Aegypten; die babylonische Grundlage derselben aber ist naturgemäss bei der dominierenden Bedeutung einer Kultur, deren Schrift und Sprache den Weltverkehr der damaligen Zeit beherrschten, wie uns die Thontafeln von El Amarna so schön gelehrt haben.

Bei der Weite des Gebietes und dem breiten Zeitraume, dem jene Cylinder angehören, ist es natürlich, dass sie bei genauerer Betrachtung in zahlreiche Gruppen zerfallen, je nachdem mehr ägyptische oder babylonische oder jene nationalen Elemente vorwiegen. Auch viele rohen Nachahmungen babylonischer Cylinder werden hierher gehören. Eine besondere lokale Klasse bilden auch die cyprischen Cylinder, die den Gräbern des zweiten Jahrtausends v. Chr. entstammen; sie schliessen sich zum Teil[2] den gut hethitischen an (die übrigens auch auf Cypern häufiger gefunden worden sind), zum grösseren Teil aber sind es ganz rohe kindliche Figuren, Tiere und Ornamente, die in weichen Stein (Steatit) mit der Hand eingegraben sind.[3] Wir werden auf diese rohen Werke zugleich mit anderen nicht cylinderförmigen rohen handgravierten Arbeiten aus Syrien später noch einmal zurückkommen.

Zu den hervorstechendsten Eigenschaften der syrisch-kleinasiatischen Cylinder des zweiten Jahrtausends v. Chr. gehört, wie bemerkt, die entwickelte Radtechnik und die dadurch bewirkte Rundlichkeit auch der nur flüchtig angelegten Figuren. Ferner ist charakteristisch, dass sich das Ornamentale mehr vordrängt gegenüber dem Bedeutungsvollen. Das Flechtband wird ein Lieblingsmotiv (vgl. Tafel I, 4. 6. 7; oben Fig. 4; umstilisiert zu Kreisen und Tangenten Taf. I, 8); auch Streifen von Rosetten kommen vor (Tafel I, 5). Dann sind wappenhafte Gegenüberstellungen von Tieren sehr beliebt (Tafel I, 5. 6. 7; oben Fig. 3), die kaum mehr als dekorative Bedeutung haben. Selbst Tierkampfgruppen werden wappenhaft dekorativ behandelt (Tafel I, 6. 7). Zuweilen erscheint dieselbe Menschen- oder Tierfigur in einem Streifen

ist eine Reihe von Symbolen angebracht, die wie Bilderschrift aussieht; darunter auch die Figur eines nackten Mannes, der einen abgerissenen Arm in der Hand hält. Es folgt weiter auf der Höhe der Terrasse nach links eine höchst merkwürdige Gruppe: auf einem dreibeinigen, ganz wie die griechischen Speisetische gestalteten Tische liegt ein doppelköpfiger unbärtiger Gott mit hoher Mütze in verdrehter Haltung; von ihm scheinen Flammen auszugehen. Am Kopfende steht ein Mann in babylonischer Kleidung, der eine Kanne über ihn hält; am Fussende ein Mann im Schurzgewand, der mit beiden Händen etwas wie einen Maassstock oder einen Pfeil hält. Der Doppelköpfige auf dem Tisch scheint als Opfer dargebracht zu werden. Es folgt links unterhalb der Terrasse ein bärtiger Mann im Schurzgewand mit hoher Mütze, der einem nackten am Boden mit der Lanze in den Hals sticht und ihm auf den Bauch tritt. Endlich links als Trennung zwischen den Bildern ein klein gebildetes Idol, anscheinend nackt weiblich, in jeder Hand etwas haltend, ähnlich der Göttin von Kadesch in ägyptischen Darstellungen. Unter ihr der Löwe über einem Stier.

[1] Ein analoges Stück stammt aus der Nekropole mykenischer Zeit bei Jalysos (British Mus., bei den Funden von Jalysos Nr. 109); es ist ein Cylinder von grün glasierter Masse mit einem Bilde in ganz dem gleichen babylonisierenden hethitischen Stile wie Taf. I, 8. Auch hier erscheinen Kreise mit Punkten durch Tangenten verbunden, und zwar in zwei Reihen nebeneinander (ganz wie auf den gravierten Bronzen des geometrischen Stiles in Griechenland). Es stehen sich zwei Personen zu den Seiten eines Baumes gegenüber, dahinter ein aufgerichteter Steinbock.

[2] Vgl. über diese, was ich in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, Sp. 1753 bemerkt.

[3] Zahlreiche Beispiele bei Cesnola, Salaminia pl. 12—14. Cesnola-Stern, Cypern Taf. 76, 13ff. Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 28. 79. 87. 94. 116. 121. 128. 151. 194.

hintereinander mehrmals wiederholt. Ueberhaupt liebt man, um die dekorativen Motive anbringen zu können, mehrere Streifen übereinander anzuordnen. Die bedeutungsvollen Darstellungen bestehen, soweit sie nicht einfach von babylonischen Vorbildern entlehnt sind, auch fast nur aus ruhigen Zusammenstellungen von Gottheiten, Dämonen und Anbetenden. Szenen eigener Götter- oder Heldensage kommen kaum vor (der Cylinder Tyszkiewicz Fig. 4 ist vielleicht als Ausnahme zu rechnen); noch weniger aber Darstellungen wirklichen Lebens. Charakteristisch sind die tierköpfigen, die doppelt-(mensch- oder tier)köpfigen und die zum Teil vierfach geflügelten Dämonen.[1] Von ägyptischen Symbolen hat namentlich die geflügelte Sonnenscheibe Eingang gefunden, die aber noch ohne Schwanz gebildet wird.[2]

Auf unserer Tafel ist No. 7 nochmals besonders hervorzuheben, weil hier neben den älteren babylonischen Figuren die später mit dem Rade gravierten syrischen stehen; die wesentlich dekorative Richtung dieser Kunst, die mit Figuren und Symbolen füllen, aber nicht Handlung darzustellen vermag, ist hier besonders deutlich.

Eine stilistisch ausgeprägte Eigenart bekundet sich in der Gruppe der Stücke, die vom Babylonischen relativ unabhängig sind und den kleinasiatischen Felsskulpturen von Pterium nahe stehen. In der Bildung des Kopfes, der rundlichen schwellenden Muskulatur und auch des Gewandes zeigt sich hier, wie oben S. 9 bemerkt, ein eigener Geist, dessen Formensinn verwandt, nur viel weniger ausgebildet ist, wie der der mykenischen Kunst.

Von einer eigentlich assyrischen Kunst wissen wir bekanntlich erst, als Assyrien eine Grossmacht wurde. Sie tritt uns voll ausgebildet glänzend entgegen in den Denkmälern Assurnassirpals aus dem neunten Jahrhundert. Die zwei prächtigen Cylinder unserer Tafel No. 9. 10 gehören frühestens in diese Zeit, wahrscheinlich sogar erst in die Sargon's (Ende des achten Jahrhunderts), doch schwerlich später, indem die kraftvoll energischen Gesichtszüge von den unter den Nachfolgern Sargon's herrschend werdenden schwächlicheren Typen sich noch wesentlich unterscheiden.

Indes lassen sich noch älter assyrische Cylinder nachweisen, die zum guten Teil ins zweite Jahrtausend v. Chr. zurückreichen werden, in die Zeit des allmählichen Heranwachsens der assyrischen Grossmacht. Es sind dies Cylinder aus den in Babylonien und Syrien gewöhnlichen dunklen undurchsichtigen relativ weicheren Steinarten (Hämatit, Porphyr), und die Gravierung ist mit der Hand ausgeführt nach der altbabylonischen, auch an rohen syrischen Produkten erscheinenden Technik. Die Ausführung erhebt sich nie über eine recht niedrige Stufe.[3]

Dann aber ward auch in Assyrien die Radtechnik adoptiert; mit ihr treten die halbdurchsichtigen schön gefärbten Quarzvarietäten als Material in den Vordergrund (Karneol, Chalcedon, brauner Sard, quergestreifter Sardonyx, ferner auch opaker rosenfarbener, dunkelroter oder weisser Quarz). Zu den sorgfältigsten Arbeiten die existieren, gehören die unserer Tafel. Daneben giebt es aber auch viele flüchtige Stücke, welche die Arbeit der Instrumente

[1] Doppeltier-(Löwen-)Kopf und Doppelbeflügelung vereinigt z. B. an einem Dämon auf einem in Babylonien gefundenen hethitischen Cylinder in Berlin V. A. 234. Ebenda 2722 mehrere Gottheiten mit Doppelköpfen, einer mit Doppelstierkopf.

[2] Z. B. Lajard, Mithra pl. 28, 1. 2; 36, 10. 13; 38, 4; 54, 7. Coll. De Clercq, pl. 35, 395.

[3] Beispiele: Coll. De Clercq, pl. 29, 301 ff. Ménant, glypt. or. II, p. 24 ff. fig. 3. 4. 11—13. Lajard, Mithra, pl. 54 B, 9. In Berlin, Vorderasiat. Altert. (V. A.) 127. 128. 531. 740. 2047.

des Rades, Rundperl, Flach- und Schneidezeiger ganz unverhüllt hervortreten lassen.[1] In ihnen bekundet sich ein solch gleichgiltig nachlässiges Umspringen mit den überlieferten Typen, dass wir sie gegen das Ende, in die Zeit des Verfalles der assyrischen Herrlichkeit zu setzen haben; jedenfalls gehören sie nicht, wie man verkehrter Weise gemeint hat[2], an den Anfang der Entwickelung; sie stehen in demselben Verhältnisse zu den guten sorgfältigen Arbeiten wie die rohen, die Instrumente des Rades deutlich zeigenden Gemmen der späteren römischen Kaiserzeit zu den älteren griechisch-römischen Steinen.

In jenem flüchtigen Stile sind auch meist die flachen Siegel gehalten, die, in der Regel an der Unterfläche eines Kegels befindlich, seit dem Ende des neunten Jahrhunderts in Assyrien nachweisbar sind[3], aber besonders gegen Ende der assyrischen Periode beliebt gewesen zu sein scheinen, wie sie denn auch im neubabylonischen und im Perser-Reich sehr üblich waren. Schon die assyrischen Kegel bestehen zumeist aus Chalcedon, der hier öfter bräunlich ist.

Die Typen der assyrischen Gemmen haben zwar die älteren babylonischen zur Voraussetzung, aber ebenso auch die syrischen. Von den letzteren her kommen die Gottheiten und Dämonen mit den vielen Flügeln und den Tierköpfen; von dort auch der „heilige Baum“, der in Assyrien eigene Ausgestaltung erhielt, und ferner die geflügelte Scheibe, die nach Syrien aus Aegypten gekommen war (s. oben); auch diese wird von den Assyrern umgebildet. Sie fügen nämlich den Vogelschwanz hinzu, und die zwei Uräusschlangen, die zu dem ägyptischen Symbole gehörten und auch in Syrien meist mitgenommen wurden, lassen sie entweder — und meistens — ganz weg oder bilden sie zu langen Vogelbeinen um, im Bemühen, das Symbol verständlicher und natürlicher zu machen.[4] Ferner aber setzten sie auch in die wie ein Ring gebildete Scheibe ein menschliches Brustbild hinein, das nun in den Vogelschwanz auslief und Darstellung der obersten Gottheit wurde. Eine assyrische Neuerung war auch der Nimbus um manche Gottheiten. Auch die assyrischen Siegelbilder haben fast nur religiösen Inhalt; selten nur kommt Jagd und Krieg zur Darstellung. Der religiöse Geist aber ist im wesentlichen derselbe, den wir schon in den chaldäischen Typen sich aussprechen fanden.

Die Formgebung beruht, wie die der ganzen assyrischen Kunst, auf der der chaldäischen. Doch liebt der Assyrer ein prunkvolleres, pomphafteres Auftreten, und dem muss Einfachheit und Wahrheit weichen. Die Muskeln werden übertrieben; die schmückenden Aeusserlichkeiten der Erscheinung drängen sich übermässig vor. Auf Wiedergabe der Falten am Gewande wird ganz verzichtet, aber die Zierraten und Fransen werden mit peinlicher Sorgfalt gegeben. Die Haare sind üppig; ihre Ausführung auf den Gemmen ist durch die Technik des Rades sehr verschieden von den mit der Hand gravierten Haaren altbabylonischer Steine.

[1] Z. B. Lajard, Mithra pl. 17, 4. 7. 8; 32, 11; 34, 2. 4; 54A, 8. 7. 11; 57, 7. Coll. De Clerq, pl. 30, 315. 317—325; pl. 31, 327ff. Ménant, glypt. or., p. 33ff. fig. 15f. Perrot-Chipiez, hist. de l'art II, fig. 329. 330.

[2] Ménant, glypt. or. II, p. 22. 33. Bei Perrot-Chipiez, hist. de l'art II, p. 672f. sind sogar zwei solche spätassyrische Cylinder als „premiers essais“ und „les plus anciennes pierres“ Mesopotamiens überhaupt abgebildet. Perrot folgte hier der oben S. 6, Anm. 3 angeführten verkehrten Klassifizierung von Soldi. Noch Babelon, la gravure en pierres fines (1894) bildet Fig. 14, einen jener spätassyrischen Cylinder, als der „époque la plus reculée des annales de la Chaldée“ (p. 43) angehörig ab. Vgl. oben S. 2.

[3] Vgl. Ménant, glypt. or. II, p. 41.

[4] Vgl. die assyrischen Siegel Lajard, Mithra pl. 17, 4; 27, 2; 29, 7; 31, 1. 3. 7. 8; 32, 4—6; 40, 2; 44, 2. 6; 46, 24; 54B, 9. 14; 57, 8; 61, 6; mit den Vogelbeinen pl. 16, 2; 17, 5. 8; 54, 5. Natürlich findet sich der Vogelschwanz dann auch da, wo der Einfluss der assyrischen Kunst zu konstatieren ist, also z. B. auf dem syrischen Relief in Berlin, Perrot-Chipiez, hist. de l'art IV, fig. 279. Die phönikische Mischkunst, die meist beim ägyptischen Typus bleibt, zeigt doch zuweilen auch den assyrischen (z. B. Lajard, Mithra pl. 54A, 3; Perrot IV, p. 392). Die Perser verwenden nur den assyrischen Typus; vgl. Lajard, Mithra pl. 25, 1; 32, 1; 40, 3; 52, 2; 56, 5; 57, 6; 58, 7.

Wenn die assyrische Kunst innere Wahrheit auf Kosten äusseren Prunkes vernachlässigt, so vermissen wir bei den Persern dagegen Kraft und Saft, die den Assyrern doch eigentümlich waren. Die persischen Werke haben alle etwas Nüchternes, Knappes, Trockenes. Sie stehen der Wirklichkeit noch viel ferner als die assyrischen; sie sind abstrakt, allgemein, die Bilder entweder symbolisch und die Handlungen ganz unmöglich, oder, wo sie der Wirklichkeit entlehnt sind — wie bei den Aufzügen der Leibgarde und der Tributbringenden an den Palastreliefs — einförmig langweilig. Ein einziger Gedanke durchzieht diese Kunst: die Hoheit und Macht des Königs der Könige. Götter- und Heldensage giebt es nicht in dieser Kunst; die wenigen Typen von Gottheiten und Dämonen, die vorkommen, sind entlehnt. Der König ist eins und alles. Es ist das arische Wesen, das mit den Persern zur Herrschaft im Orient gelangt, eben der Träger jenes abstrakten Geistes, dessen Aeusserungen leicht einförmig werden, weil sie von der sinnlichen Wirklichkeit sich entfernen. Allein eigene Kunsttypen und Stilformen konnten sich jene bis dahin der Kunst ganz fremden arischen Eroberer nicht schaffen. Sie entlehnten dies alles, und nur die Auswahl und Umgestaltung ist ihr Werk. Den Grundstock bildet natürlich die babylonisch-assyrische Kunst, deren Erben sie wurden. Allein dazu traten durch Phönizier vermittelte ägyptische Einflüsse (vgl. No. 12 der Tafel), und vor allem strömten nach den grossen Eroberungen im Westen auch die bereits hochentwickelten griechischen (ionischen) Kunstformen nach Persien. Dies geschah indes erst nach Kyros, dessen Reliefbild noch das faltenlose assyrische Gewand zeigt, das nach ihm dem nach griechischer Weise gefältelten weicht.

Die Cylinder unserer Tafel gehören alle dieser Zeit nach Kyros an; man kann einen steigenden Einfluss des Griechischen beobachten. Sie zeigen zum Unterschiede von den assyrischen Typen das Gewand mit Falten und mit je einem bauschenden Ueberfall an beiden Seiten nach Art der altionischen Denkmäler; ferner das flache, von vorn gesehene Auge, die knappe, delikate, von aller Uebertreibung ferne Muskelbildung, wie jene altgriechischen Bildwerke. No. 14, das künstlerisch hervorragendste Stück, ist auch am meisten griechisch beeinflusst. Man vergleiche etwa den ionischen Stein Tafel VIII, 52; die Falten, der Saum, die Stirnhaare, die Hände, alles ist ausserordentlich verwandt; zu dem Löwen Tafel I, 14 vergleiche man den der ionischen Gemme Tafel VIII, 43 in Bildung der Mähne, Kopftypus u. s. f. Man kann danach in dem Cylinder No. 14 einen ionischen in persischen Diensten arbeitenden Künstler vermuten, der zu Anfang des fünften Jahrhunderts lebte. Mehr orientalisch und echter persisch sind die anderen Stücke der Tafel, namentlich das Dariussiegel No. 11. Die Handlung der Löwenjagd ist ungeschickt, steif und unnatürlich; der Künstler will nur die Würde und Macht des Königs verdeutlichen. Die aufrechte Stellung des übergross gebildeten Löwen ist von dem uralten Schema des den Löwen bezwingenden Helden (Tafel I, 2) entnommen; die Zeichnung, besonders der Mähne, schematisch, oberflächlich den alten Vorbildern folgend. Ganz anders der Löwe von No. 14.

Von der engen Beziehung ionisch-griechischer und persischer Kunst, die sich in Tafel I, 14 manifestiert, werden wir später noch mehrfach zu sprechen haben. Hier sollte die persische Glyptik nur als Abschluss der mit den altchaldäischen Cylindern anhebenden orientalischen Entwickelung betrachtet werden.

Die persischen Steine sind ausnahmslos auf dem Rade gearbeitet; es sind fast nur Quarze; der Chalcedon, namentlich der bläuliche (sogenannte Sapphirin), ist bei weitem der beliebteste Stein; daneben sind auch Karneol, Achat und Sardonyx häufig. Neben der alten

Cylinderform treten die anderen Siegelformen mehr in den Vordergrund, von denen im Zusammenhang mit den griechischen Arbeiten noch die Rede sein wird.

Eine Jahrtausende umspannende Entwickelung haben wir überblickt und durch Tafel I illustriert gesehen. Trotz aller Wandlungen im einzelnen geht aber ein gemeinsamer Geist durch diese orientalische Kunst. Es ist der Geist der Despotie und Unterwürfigkeit. Wenn wir nun zu den Griechen übergehen, atmen wir auf in der Freiheit, der Freiheit mannigfaltigsten Lebens und freudiger Schönheit.

---

## ERSTER ABSCHNITT.

### Die mykenische Epoche.

(Tafel II. III. IV, obere Hälfte. VI, 1—19. LXI, 1. 2.)

Erst im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte sind wir mit einer Epoche der Glyptik näher bekannt geworden, die, nach einem Hauptfundorte die mykenische genannt, sich nun als eine ganz glänzende, ja grossartige Erscheinung innerhalb der Geschichte dieses Kunstzweiges kund giebt. Grossartig nicht durch die Geduld in der mühevollen Ueberwindung von Schwierigkeiten, nicht durch minutiöse Sorgfalt in der Ausführung — diese Vorzüge, die wir an den frühbabylonischen Cylindern schon bewunderten, sind der mykenischen Glyptik und überhaupt der mykenischen Kunst ganz fremd —, aber grossartig durch die jugendliche Frische, die Lebendigkeit und Originalität in Auffassung und Darstellung.

Es ist ein von jenem orientalischen völlig verschiedener Geist, dem wir hier begegnen. Hier herrscht frische Freude am Leben und Freude am Darstellen und Schildern der einfachen Wirklichkeit. Die dumpfe drückende Atmosphäre des Orients ist einer klaren heiteren Luft gewichen; konnten dort nur symbolische, bedeutungsvolle, doch unwahre und konventionell gebundene Typen entstehen, so gedeiht hier die lebensvolle Wiedergabe des Wirklichen. Auch das Dämonische und Göttliche wird nicht übertreibend übernatürlich, sondern menschlich einfach geschildert. Hier steht der Mensch nicht angstvoll zitternd, stumm ergeben der Uebergewalt irdischer und überirdischer Herrscher gegenüber wie im Orient — hier blickt das Auge vertrauend frei, geniesst und spiegelt Lebensfreude wieder.

Was die „mykenische" Kunst von der orientalischen unterscheidet, das ist aber nichts anderes, als was die Verschiedenheit der griechischen Kunst von jener des Orients ausmacht: es sind die innersten besten kräftigsten Triebe der Eigenart griechischer Kunst, denen wir schon in der mykenischen Epoche begegnen; sie haben hier ein prächtig frisches junges Grün erzeugt; — wir werden sehen, dass der weiteren Entwickelung dann manche widrigen Elemente entgegentraten, bis die ursprüngliche Natur wieder neu durchbrach und nun immer höhere Vollendung erreicht ward.

Wir betrachten die „mykenische" Kunst als einen Teil, und zwar den ältesten der griechischen Kunst. Ihr wesentlicher Charakter, auf dem ihre weltgeschichtliche Bedeutung

beruht, ist schon hier derselbe wie später: Aufnahme der technischen Errungenschaften des Orients bei vollster Wahrung des europäischen Geistes. Denn daran kann kein Zweifel sein: nur auf einem vom Orient gedüngten Boden konnte die merkwürdige Blume erstehen, die wir mykenische Kunst nennen. Die Berührung mit dem Orient war unumgänglich, um den zündenden Funken zu erzeugen, um dort im südöstlichen Europa zum ersten Male europäischem Geiste vollen künstlerischen Ausdruck zu verschaffen. Doch waren zwei Bedingungen dabei nötig: die Berührung durfte keine zu nahe und enge sein, damit sie nicht erdrückend ward. Das Beispiel der Meder und Perser ist lehrreich dafür: durch ihre Eroberungen plötzlich mitten in das Centrum orientalischer Kultur versetzt, waren sie deren Uebermacht gegenüber ohnmächtig und konnten diese nur einfach acceptieren. Ganz anders war das Verhältnis im ägäischen Meere: der Verkehr brachte die Bekanntschaft mit dem Orientalischen, aber die eigene Selbständigkeit ward nicht gestört.

Jene zweite Bedingung aber war natürlich die besonderer eigener Begabung. Diese war bei den Trägern der mykenischen Kultur nun in hohem Maasse vorhanden, und wir können die Eigenart ihrer Begabung völlig deutlich erkennen. Diese Eigenart aber — und dies ist uns das wichtige — ist durchaus dieselbe wie die eines Teiles des späteren griechischen Volkes, — wie die der Ionier. Deren Kunst stellt sich als Fortsetzung der mykenischen dar, und in ihr leben dieselben wesentlichen Eigenschaften, die jene auszeichnen. Zwischen beide aber hatte sich jene ganz verschiedene Kunstart eingedrängt, die in der Epoche der dorischen Wanderung die Herrschaft gewinnt. Diese Weise war trocken, nüchtern, bewusst, aber klar geordnet, knapp; sie ging immer auf das abstrakte Wesen, während jene mykenisch-ionische Kunstart in der Fülle der sinnlichen Formen schwelgt, saftig, phantasievoll, enthusiastisch und voll unbefangener Natürlichkeit ist. Und diese Eigenart ist in ihrer älteren Erscheinungsform, in der mykenischen Kunst, noch ungleich frischer, kräftiger und ursprünglicher als später in der ionischen. Aber die Kontinuität in beiden ist unzweifelhaft; obwohl Jahrhunderte dazwischen liegen, wo der Strom, unserem forschenden Auge entrückt, unter dem Boden fliesst, erkennen wir da, wo er als ionische Kunst wieder ans Tageslicht tritt, doch dasselbe Gewässer wieder, dessen jugendlich ungestümen Lauf wir so viel weiter zurück als mykenische Kunst kennen gelernt hatten.

Dieser Kontinuität kann nur Volksgemeinschaft zu Grunde liegen. Die innerste Eigenart einer Kunst basiert immer auf den innersten Eigenschaften des Volksstammes, der ihr ursprünglicher Träger ist; freilich verbreiten kann sich eine Kunstart weit über die volksfremdesten Gebiete, wie dies alte und neue Beispiele zur Genüge lehren. Allein wäre die mykenische Kunst etwas der Bevölkerung Griechenlands aufgepfropftes Fremdes gewesen, so konnte ihre Eigenart nicht wieder nach jahrhundertelanger Unterbrechung bei den ionischen Griechen emporkommen. Dies ist vielmehr einer der sichersten Beweise für die Gleichheit des Keimes, dem beide Erscheinungen entsprangen.

Allein wenn wir von griechischem Volke im zweiten Jahrtausend v. Chr. sprechen, so haben wir dabei zu bedenken, dass dies schon damals gewiss durchaus kein reines ungemischtes Volk war. Wir wissen, dass vor den Griechen eine der westkleinasiatischen Völkergruppe angehörige Bevölkerung Griechenland und die Inseln inne hatte, die nicht einfach vertrieben ward, sondern allmählich verschmolz und aufging in den neu gekommenen.[1]

[1] Vgl. Kretschmer, Einl. in d. Gesch. d. grch. Sprache S. 401 ff.

Es fragt sich, ob jenes ältere Volkselement nicht ganz wesentlich oder gar mehr als das neue an der Entstehung des sog. mykenischen Kunststiles beteiligt war, ob also der Fall etwa so liegt wie in Chaldäa, wo die vorsemitische sumerische Bevölkerung die eigentliche Schöpferin der nachher Jahrtausende im wesentlichen festgehaltenen Kunstweise zu sein scheint. Manches könnte in Griechenland darauf deuten. Die Inseln waren zur Zeit der Blüte mykenischer Kultur sicher noch „karisch", d. h. noch mit überwiegender kleinasiatischer Urbevölkerung besetzt.[1] Auf Kreta, das immer ein Hauptsitz mykenischer Kultur und Kunst war, hat sich jene mit ihrer fremden Sprache, als Eteokreter bis in späte Zeit noch erhalten. Auf Thera lernen wir zu einer sehr frühen Zeit, als kaum das Kupfer bekannt und die Insel gewiss noch nicht rein griechisch war, die Anfänge der echten, besten mykenischen Kunstart in gewissen lokalen naturalistisch bemalten Vasen kennen, welche die Vorstufe zu der bekannten mykenischen Vasenmalerei mit glänzender Farbe bilden. Wenn ferner auch an verschiedenen Plätzen der Inseln und Ostgriechenlands (Thorikos, Aphidna, Aegina) Reste vormykenischer Kultur gefunden worden sind, die in Bestattungsgebrauch und den Vasen sehr verschieden ist von der mykenischen, so fehlen doch nicht zahlreiche Zusammenhänge und Uebergänge, welche jene nur als eine Vorstufe dieser erscheinen lassen. Endlich ist auch nicht zu übersehen, dass trotz des ungeheuren künstlerischen Abstandes die alte kleinasiatische und nordsyrische Kunst in ihrer tieferen stilistischen Eigenart eine unleugbare Verwandtschaft mit der mykenischen hat, die eben, weil sie mehr innerlicher als äusserlicher Art ist[2], nicht auf Uebertragung beruhen kann und sich am leichtesten durch ethnische Verwandtschaft ihrer Schöpfer erklären würde, indem jene kleinasiatische Kunst sich als einen zurückgebliebenen Schössling derselben Wurzel darstellte, welcher der prachtvoll entwickelte Stamm der mykenischen Kunst entsprang. Und einen noch weiteren Ausblick verstattet die Thatsache, dass auch die kleinasiatisch griechische Kunst der Ionier und die der Etrusker, namentlich in der Eigenart der menschlichen Bildung jener mykenischen und altkleinasiatischen innerlich eng verwandt ist; denn es mag hier überall jenes vorgriechische, zur kleinasiatischen Gruppe gehörige Volkselement zu Grunde liegen. Auch schon die einfache Erwägung, dass wir nach der dorischen Wanderung, wo die Bevölkerung in Griechenland doch sicher eine rein griechische ist, den geometrischen Stil, in der Zeit vorher aber den innerlich so völlig verschiedenen und künstlerisch so viel höheren mykenischen herrschend finden, führt zu der Vermutung, dass nicht das griechische Volkselement der eigentliche Schöpfer der mykenischen Kunst war. In den mykenischen Kunstprodukten, so einheitlich sie sich auch darstellen, lassen sich doch zwei Kulturströmungen unterscheiden, von denen die eine auf die Urbevölkerung, die andere auf die von Norden nachgeschobenen griechischen Stämme zurückzuführen sein wird: jene erstere wird charakterisiert durch die sehr leichte Tracht, den Schurz der Männer und den nach unten weiten, den Oberkörper nackt lassenden Rock der Frauen, ferner durch die Vorliebe für den Löwen, Sphinx, Greif und die Palme; diese Richtung herrscht in der ältermykenischen Blütezeit, und ihr Hauptsitz scheint Kreta gewesen zu sein. Die andere, hauptsächlich charakterisiert durch die ausgebildete Vasenmalerei mit der schönen Firnissfarbe und die in gleicher Technik ausgeführten Terrakottaidole, durch das Verschmähen

[1] Vgl. U. Köhler, Probleme d. grch. Vorzeit (Berl. Akad. Sitzungsber. 1897, XIV, 258 ff.).

[2] Obwohl auch äusserliche Zusammenhänge nicht fehlen. Vgl. die eigenartige Behandlung der Schurztracht, sowie die Fussbekleidung, welch letztere wieder in der ionischen und etruskischen Kultur wiederkehrt, vgl. M. Müller, Asien und Europa S. 341.

von Löwen, Greif und Sphinx, die gerade herabfallende, auch den Oberkörper deckende Hemdtracht der Frauen und die vollere Kriegstracht der Männer (Kriegervase und zugehörige Stele) wird in der jüngermykenischen Zeit mehr herrschend und scheint im eigentlichen Griechenland den Hauptsitz gehabt zu haben. Diese beiden Strömungen sind aber innerhalb der mykenischen Kunst so eng verbunden und durch einen gemeinschaftlichen Stil ineinander geflossen, dass man sie nur schwer unterscheidet. Eine gewaltige radikale Umwälzung brachte erst die Epoche des geometrischen Stiles, der dann wieder ein neues Aufleben des künstlerisch höheren älteren folgte. Eine völlige Verschmelzung der innerlich widerstrebenden Elemente ist erst durch die klassisch griechische Kunst erfolgt.

Indes diese Betrachtungen sollten nur zu bedenken geben, dass, wenn wir auch die mykenische Kunst eine frühgriechische nennen, doch wahrscheinlich das eigentlich künstlerisch Schöpferische von dem vorgriechischen Element der Urbevölkerung ausging, das trotz aller Mischung selbst noch in den ionischen Griechen stark genug gewesen zu sein scheint. Es ist als völlig sicher anzusehen, dass im zweiten Jahrtausend v. Chr. an den Sitzen mykenischer Kultur in Ostgriechenland Griechen sassen, und zwar die Griechen, welche die geistige Kultur entwickelten, deren Abschluss die homerische Poesie darstellt, dass diese somit auch Träger der mykenischen Kunst waren[1], die deshalb griechisch zu nennen ist, wenn auch der schöpferische Kern in ihr der Urbevölkerung angehört haben wird.

Als vollständig verfehlt müssen wir die Versuche betrachten, die man gemacht hat, die mykenische Kunst als eine fertig nach Griechenland importierte fremde, insbesondere als eine syrische oder phönikische zu erweisen.[2] Ganz abgesehen davon, dass die Funde nicht die geringste Stütze dafür bieten, indem in ihrer angeblichen Heimat so gut wie fast Nichts von mykenischer Kunst zu Tage kommt, so sprechen auch von allen anderen Seiten, nicht zum wenigsten auch von der der Glyptik, alle Thatsachen dagegen.

Die syrisch-kleinasiatische Mischkunst des zweiten Jahrtausends v. Chr. ist uns jetzt hinlänglich bekannt (vgl. auch oben S. 9f.); sie steht tief unter der mykenischen und, trotz einer gewissen oben hervorgehobenen Grundverwandtschaft, zeigt sie doch gegen die gleichzeitige mykenische einen eminenten Gegensatz, vor allem auch ein unselbständiges Wesen und künstlerisches Ungeschick; hier herrscht denn auch das sinnlose Herübernehmen unverstandener fremder Symbole, das die mykenische Kunst gar nicht kennt. Was diese übernimmt, hat sie sich völlig assimiliert; es giebt nur Eigenartiges und Bedeutungsvolles in ihr, nichts nur äusserlich formal Uebernommenes. So sind jene sonst in jener Epoche von Aegypten her so weit verbreiteten Symbole, wie Henkelkreuz und geflügelte Sonnenscheibe u. dgl., der mykenischen Kunst gänzlich fremd geblieben. — Die syrisch-phönikische Mischkunst ferner ist uns in zahlreichen Produkten, allerdings erst aus einer späteren Zeit, erhalten[3]; sie werden

[1] Dies hat am besten dargelegt E. Reisch, die myken. Frage (Verh. d. 42. Philologenvers. S. 97 ff.). — Vgl. Tsuntas-Manatt, the Mycen. age p. 326 ff.; gelungen ist auch der hier gemachte Versuch, in der Argolis zwei verschiedene aufeinanderfolgende Stämme mit verschiedener „mykenischer“ Kultur, „Danaer“ und „Achäer“, zu scheiden.

[2] Um den Nachweis des einheitlichen und in Griechenland heimischen Charakters der mykenischen Kunst hat ausser Milchhöfer namentlich Tsuntas sich verdient gemacht. — Die syrische Hypothese vertritt F. Winter, die phönikische insbesondere W. Helbig, der sie neuerdings ausführlicher in Mém. de l'Acad. des inscr. XXXV, 2, 1896, p. 291 ff., „sur la question mycénienne“ und in den Sitzungsber. d. bayr. Akademie 1896, S. 539 ff. verteidigt hat.

[3] Zunächst in den Metallschalen von Ninive aus dem 9. Jahrh., deren syrisch-phönikischen Ursprung, deren Fortsetzung in den bekannten Silberschalen und deren Zusammenhang mit ägyptischen Vorbildern, die schon aus mykenischer Zeit erhalten sind,

bekanntlich zwar durch technisches Geschick, doch auch durch gänzlich unproduktives Wesen charakterisiert. Nichts berechtigt zu der Annahme, dass die Phöniker im zweiten Jahrtausend eine so eminent produktive Selbständigkeit besessen haben sollten wie sie die mykenischen Denkmäler auszeichnet. Nur das ist sicher, dass Syrien und Phönikien in jener Epoche eine ausgebildete Kunstindustrie hatten; dies wird durch die ägyptischen Inschriften und die Nachbildungen bewiesen, welche ägyptische Künstler des neuen Reiches von den aus jenen Gegenden gesandten oder erbeuteten Prachtgefässen machten.[1] Diese sind aber von dem in sich geschlossenen mykenischen Formenvorrat so total verschieden, dass jede Möglichkeit ausgeschlossen ist beide Denkmälergruppen auf eine Quelle zurückzuführen. Jene syrischen Prachtgefässe operieren mit ägyptischen oder als syrisch-ägyptisch zu bezeichnenden Motiven, die mit den mykenischen nicht das Geringste gemein haben; die Stützen haben häufig Lotosform; das untere Ende des Bauches ist mit Lotosblättern geziert (ein Motiv, das später die archaisch-griechische Vasenmalerei entlehnt hat); sie häufen in überladenster Weise figürlichen Schmuck, namentlich Tierköpfe; auch der dem mykenischen Kreise ganz fremd gebliebene Besakopf erscheint hier. Dagegen zeigen die ägyptischen Wandgemälde unter den Tributen der Keftiu und der mit ihnen vereinten Grossen der Inseln des Meeres Gefässe, die in allem wesentlichen genau mit charakteristischen mykenischen Typen übereinstimmen und von den ägyptischen und syrischen Vasen völlig verschieden sind.[2] Es sind namentlich Typen eines einhenkligen Bechers mit Spiral- oder Ochsenkopf- und Rosettendekoration, einer Kanne mit Spiralbändern, trichterförmiger Vasen mit Schuppen und Gefässe mit kühnen, stark geschwungenen Henkeln, wie deren eines aus Alabaster in einem mykenischen Schachtgrabe gefunden ist und ähnliche öfter auf mykenischen Gemmen erscheinen. Diese Keftiubilder gehören alle der Zeit Thuthmes III. an, und es darf uns daher nicht wundern, dass die Bügelkanne, die den mykenischen Schachtgräbern noch fremd ist[3] und erst in der jüngermykenischen Zeit ihre reiche Ausbildung und Verbreitung fand, hier noch fehlt[4]; es passt vielmehr vortrefflich, dass wir die Bügelkanne erst im Grabe Ramses III. nachgebildet finden und dass sie den Keftiutributen von Thuthmes III. Zeit noch fehlte. Wenn ferner unter jenen Keftiutributen auch weniger charakteristische Vasenformen vorkommen, die mit gewöhnlichen syrischen und ägyptischen übereinstimmen, so ist dies sehr begreiflich, da die Bilder ja von ägyptischen Künstlern herrühren, bei denen wir froh sein müssen, wenn sie einige auffallenden charakteristischen Züge des Fremden richtig wiedergeben und nicht bis in alle Einzelheiten Genauigkeit verlangen können. Es genügt uns die Thatsache, dass die syrischen Tributvasen einen von ägyptischen Motiven abhängigen, unselbständigen, überladenen Prunkstil zeigen, während etwas von der charakteristischen, originellen mykenischen Eigenart nur bei den Tributen der Keftiu und der Grossen der Inseln des Meeres zu finden ist. Diese Eigenart hat die ägyptische Kunst wenigstens zur Zeit Amenophis III. und IV. stark beeinflusst, und

v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, S. 28 ff. behandelt, der nur versäumt zu betonen, dass diese ägyptischen Vorbilder ihrerseits von der mykenischen Kunst beeinflusst sind und der mykenisierend ägyptischen Kunstart angehören!

[1] Eine kritische Ausscheidung derselben als Basis für genaueres Studium verdanken wir M. Müller, Asien u. Europa S. 307 f.

[2] Zusammenstellung der Keftiugefässe bei M. Müller, Asien und Europa S. 348 f.

[3] Vgl. Furtwängler und Löschcke, myken. Vasen S. XIII.

[4] v. Bissing sucht, Jahrb. d. Inst. 1898, S. 53, mit Unrecht das Gewicht der Uebereinstimmungen der mykenischen und der Keftiuvasen abzuschwächen und verweist dabei auch auf das Fehlen der Bügelkanne, ohne zu bedenken, dass dies zu der Zeitstellung der Keftiubilder gerade passt. Richtig bemerkt v. Bissing S. 46 gegen Helbig, dass auf dem Wandbilde Revue arch. 27, 1895, pl. 14. 15 keine Bügelkanne, sondern eine „Pilgerflasche“ und überhaupt nichts charakteristisch Mykenisches vorkommt.

die mykenisierend ägyptische Kunst scheint dann wieder auf die syrische zurückgewirkt zu haben[1]; doch dies liegt ausserhalb unseres nächsten Zieles.

Einen entscheidenden Beweis gegen die Syrer- und Phönikerhypothese bieten übrigens die überaus zahlreichen, dem zweiten Jahrtausend v. Chr. angehörigen Funde auf der Insel Cypern.[2] Hier müssten, hätte jene Hypothese Bestand, mykenische Produkte in Fülle vorhanden sein. Das Gegenteil ist der Fall. Mykenische Funde sind hier verhältnismässig ganz spärlich und gehören überdies nur der letzten mykenischen Zeit an. Cyperns Industrie hatte in jener Epoche ihre ganz eigene Entwickelung; ihre keramischen Produkte waren denen Syriens und Phönikiens zum Teil überlegen, so dass ein wenn auch beschränkter Import derselben dahin stattfand[3]; ja auch an der kleinasiatischen Küste bis nach Troja sind gewisse bemalte cyprische Vasen in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. verbreitet worden. Dagegen tritt das Fremde, Orientalische während dieser Zeit auf Cypern noch ganz zurück; erst in der nachmykenischen Epoche macht sich starker syrisch-phönikischer Einfluss auf Cypern geltend. Hiermit stimmt es überein, wenn neuerdings aus der Identifikation von Alašia mit Cypern in den Amarnabriefen mit Sicherheit hat geschlossen werden können, dass im fünfzehnten Jahrhundert noch keine phönikischen Ansiedelungen auf Cypern bestanden.[4] Wenn sie aber hier nicht bestanden, so können sie noch viel weniger weiter westlich auf den Inseln und in Griechenland angenommen werden.

Diese Thatsachen widerlegen indes auch die sehr verbreitete Hypothese, welche die mykenischen Arbeiten zwar für griechisch, aber durch die angeblichen Fahrten der Phöniker im ägäischen Meere angeregt und hervorgerufen ansieht.[5] Wäre dies richtig, so müssten doch zunächst die cyprischen Gräber der mykenischen Epoche voll von phönikischen Importgegenständen sein, was durchaus nicht der Fall ist.[6] Nicht einmal die Vermittlerrolle können wir den Phönikern während der mykenischen Epoche zugestehen; wären sie die Mittler gewesen, so müssten auch ihre Erzeugnisse neben den mykenischen zu finden sein, was absolut nicht der Fall ist. Denn abgesehen von den ganz wenigen importierten Dingen, wie den ägyptischen Skarabäen, die sich von selbst lostrennen[7], bilden die mykenischen Funde ein untrennbares

[1] Die von Bissing im Jahrb. a. a. O. als Vorbild für syrische Produkte nachgewiesene Gattung ägyptischer Metallschalen aus Amenophis III—IV. Zeit gehört zu der Reihe von mykenischer Kunst befruchteter Werke in Aegypten; vgl. oben S. 18, Anm. 3.

[2] Dies hebt auch Milchhöfer, Rede zum Winckelmanntage am 9. Dezember 1895 in Kiel, S. 14 mit Recht hervor. — Vgl. auch Sal. Reinach, mirage oriental, chroniques d'Orient II, 562.

[3] Ich meine bemalte cyprische Vasen der Bronzezeit. Die von v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, S. 54 ff. besprochenen rotpolierten, von gewissen schwarzgrauen nicht zu trennenden, auf Cypern in der späteren Bronzezeit sehr häufigen, in Syrien und Aegypten ebenfalls nicht seltenen Vasen werden indes wohl, wie v. Bissing annimmt, syrische Produkte sein; nur kann ich v. Bissing durchaus nicht beistimmen, wenn er sie mit gewissen Vasen der Retenu auf den ägyptischen Wandbildern identifizieren will; schon die Form der Kannen ist eine konsequent wesentlich verschiedene (wie v. Bissing S. 48 selbst zugiebt).

[4] E. Meyer in Aegyptiaca, Festschrift für Ebers 1897, S. 65.

[5] Auch U. Köhler, Sitzungsber. Berl. Akad. 1897, XIV, S. 266 f. scheint diese Ansicht zu teilen.

[6] Die angeblich phönikische Bronzevase Perrot-Chipiez III, fig. 555. 556, Helbig, quest. mycén. p. 38 ist ein rein mykenisches Produkt. — Andererseits ist das angeblich mykenische Goldblech aus Cypern, das J. Naue in der Revue arch. vol. 31, 1897, p. 333 veröffentlicht, natürlich nur das Fragment einer Replik desselben Goldbandes des 7. Jahrhunderts aus Korinth, von dem ich in Archäol. Ztg. 1884, Taf. 8, 6. 7 Stücke publiziert habe und zu dem sich ein Gegenstück auch in der idäischen Grotte auf Kreta gefunden hat (Mus. ital. di antich. class. II, p. 751), wodurch meine Arch. Ztg. 1884, S. 110 geäusserte Vermutung kretischer Herkunft der korinthischen Bleche bestätigt worden ist.

[7] Auch die Bronzestatuetten Helbig, question mycén. p. 18, Perrot-Chipiez VI, fig. 353. 354 sind Import aus Syrien und ganz unmykenischen Stiles. — Allein diese Dinge stehen innerhalb der Masse der mykenischen Funde ganz vereinzelt. U. Köhler (Sitzungsber. Berl. Akad. 1897, XIV, S. 266) sagt „die Entwickelung mykenischer Kultur hat einen massenhaften Import orientalischer Artikel zur Voraussetzung", der durch die Phöniker gegangen wäre; aber wo sind diese massenhaften Importartikel?

Ganzes von einer in sich absolut festen, alles durchdringenden Eigenart, und es ist reine Willkür, wenn man einzelne Stücke je nach Geschmack und Laune hat losreissen und als „Import“ dem Einheimischen hat gegenüberstellen wollen.[1]

Und doch war es, wie wir zu Anfang bemerkten, die Berührung mit dem Orient, welche diese ganze Kunst erst möglich machte! Aber diese Berührung, dieser Verkehr war nicht passiver, sondern aktiver, nicht gleichsam defensiver, sondern offensiver Natur.[2] Nicht dem phönikischen Händler und seiner Gewinnsucht ist die mykenische Kunst zu danken, dem jungen Griechen selber und seinem rastlosen Streben, der von dem Glanze orientalischer Kultur angelockt ward, der mit jugendlichem Feuer sich ihr entgegenstürzte und ihr entnahm was er brauchte, um dem eigenen überquellenden Inneren Ausdruck zu verschaffen.

Wir haben Mittel uns diesen Vorgang etwas genauer zu vergegenwärtigen. Es sind die bekannten ägyptischen Berichte über die Völker von den Inseln inmitten des Meeres, d. h. den Anwohnern des ägäischen Meeres, den Trägern der mykenischen Kultur. Die Beziehungen derselben zu Aegypten ziehen sich durch die ganze Epoche des neuen Reiches und vielen Anzeichen zufolge wurden sie schon in den Zeiten des mittleren Reiches angeknüpft. Den Gesandtschaften, den Geschenk- und Tributsendungen, die auf enge Berührung und langen friedlichen Austausch deuten, folgten schliesslich die kühnen Eroberungszüge, erst zur See und dann gar zu Lande. Es war ein wunderbares Treiben, in das uns jene Berichte aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. einen ahnenden Blick thun lassen, das Anstürmen jugendfrischer europäischer Völker gegen das alternde Pharaonenreich; ein ständiges Schieben und Drängen und Ziehen jener rastlosen Europäer mit ihrer Neugierde, ihrem Enthusiasmus, ihrer Tapferkeit — all jenen jugendlichen Eigenschaften, die dem Aegypter und Orientalen so ganz abgingen. Im friedlichen Verkehre begierig zu lernen und selbst von äusserst produktivem Talente — im Kampfe tollkühn und wütend, mit dem langen Schwerte der Nordvölker im Handgemenge stossend —, so erscheinen die Hauptzüge des Bildes, das wir noch gewinnen können.

Sicher ist vor allem der rege eigene Verkehr der Anwohner des ägäischen Meeres mit Aegypten. Die engen Beziehungen der mykenischen zur ägyptischen Kultur sind wesentlich diesem eigenen Seeverkehre zuzuschreiben. Und dieser Verkehr hat lange vor den Zeiten des neuen Reiches begonnen. Die Funde in Aegypten[3] haben gelehrt, dass bemalte Vasen aus dem Gebiete des ägäischen Meeres schon in der Epoche des mittleren Reiches, der Zeit

[1] So neuerdings wieder Pottier in Revue des études grecques 1894, p. 117 ff.; seine Beweise sind oberflächliche „impressions“, weiter nichts. Eine „impression“ von gleicher Art verführte ihn eben dazu, auf einer Dipylonvase, Athen. Mitteil. 1892, Taf. 10 eine „Kefto“-Schüssel nachgebildet zu sehen (vgl. Sal. Reinach, chron. d'Orient II, 371; Helbig in Sitzungsber. bayr. Akad. 1896, 555; Perrot-Chipiez, hist. de l'art. VII, 223). Die emporstehenden Pflanzenstengel in den ägyptischen Zeichnungen sind indes ja im Innern der Schüssel zu denken, wie L. Borchardt in seinem ausgezeichneten, zu wenig bekannten Aufsatze über die Darstellung innen „verzierter Schalen“ auf ägyptischen Denkmälern, Zeitschr. f. ägypt. Sprache Bd. 31, 1893, S. 1 ff. nachgewiesen hat. Man könnte also bei jener Dipylonvase höchstens von einem Einfluss ägyptischer Zeichnungsweise sprechen, der nicht unmöglich wäre; doch stellt jener Gegenstand auf der Vase, wie mir mit Pernice, Athen. Mitteil. 1892, 227 scheint, überhaupt kein Gefäss dar; in jedem Falle aber hat er mit den Keftiu und der mykenischen Kunst nicht das geringste zu thun.

[2] Diese aktive Natur des mykenisch-ägyptischen Verkehrs in künstlerischer Beziehung erhellt am deutlichsten aus der Thatsache, dass in Aegypten zwar Massen mykenischer kunstgewerblicher Importgegenstände gefunden worden sind, im mykenischen Kunstgebiete aber nur ganz vereinzelte unbedeutende ägyptische Dinge erscheinen! Die in Aegypten erhaltenen mykenischen Arbeiten sind freilich fast nur bemalte Vasen; dass Bronze-, Gold- und Silbervasen fehlen (vgl. v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, 50) ist aber kaum auffallend, wenn man bedenkt, wie wenig selbst Aegyptisches dergleichen aus jener Epoche in Aegypten gefunden worden ist.

[3] Petrie's Funde in Kahun, vgl. Petrie, Kahun und Gurob pl. 27. Journ. of hell. stud. 1890, p. 276; pl. 14. Illahun, Kahun und Garob pl. I.

der zwölften Dynastie, also wenigstens um 2000 v. Chr., nach Aegypten gebracht worden sind, und zwar vermutlich von Fremden, die, vom Glanze des Pharaonenreiches angezogen, dort Dienst und Verdienst gesucht haben. Bemalte Vasen (schwarz gefirnisst, mit rot und weisser Farbe bemalt) desselben Stiles, derselben Technik, derselben Fabrik wie diese in Aegypten mit Sicherheit in die zwölfte Dynastie zu setzenden[1] Stücke sind nun aber auf Kreta in einer Höhle bei Kamares südlich dem Ida[2], ferner auf Therasia unter der Schicht des prähistorischen vulkanischen Ausbruchs und endlich, was vor allem wichtig, in Mykenä in dem ältesten der Schliemann'schen Schachtgräber[3], über dem der Altar stand, dem Grab des Gründers der Dynastie[4], gefunden worden. Auch wenn wir annehmen, dass die Gattung — was, da sie eine sehr eigenartige ist, indes nicht einmal wahrscheinlich sein dürfte — lange Zeit hindurch im Gebrauche war, so rückt nun die Epoche der ältesten mykenischen Schachtgräber doch immer wesentlich über die Zeit des neuen Reiches hinauf. Wir haben hier einen neuen festen, chronologischen Halt gewonnen. Ob jene Vasen auf Kreta oder Thera oder im Peloponnes oder sonstwo gearbeitet sind, wissen wir nicht — die in Kreta und Aegypten gefundenen Stücke sind von kleineren feineren, die in Thera und Mykenä von gröberen grösseren Gefässen — jedenfalls stammen sie aus der ältermykenischen Kultur des ägäischen Meeres und beweisen den Verkehr mit Aegypten ebenso wie die Selbständigkeit jener Kultur. Die Ornamentik jener Vasen, obwohl noch grossenteils linear, greift schon mit kühner Hand in's Reich des Vegetabilischen und weiss aus dem Spiralbande bereits eine frei bewegte pflanzliche Wellenranke zu gestalten[5], eine That von ungeheuerer Bedeutung für die ganze Folgezeit, eine That, durch welche schon diese frühmykenische Kunst die unmittelbare Vorläuferin der klassisch-griechischen wird und in welcher sich schon die Kontinuität und innerste Gleichartigkeit der mykenischen und spätergriechischen Kunst offenbart; durch sie wird die welthistorische Bedeutung der mykenischen Kunst vielleicht am greifbarsten illustriert.[6]

Während der auf das „mittlere Reich" folgenden dunklen Hyksoszeit stand Aegypten bekanntlich fremden Einflüssen besonders offen, die eine Menge neuer Kulturelemente brachten, hauptsächlich natürlich von Syrien, aber auch von den nördlichen „Inseln". Eine wichtige Thatsache, die sich mit der vorhin erwähnten gut zusammenfügt, ist nun die folgende. Der bekannte, doch in seiner eminenten historischen Bedeutung immer noch nicht richtig erkannte Fund aus dem Grabe der Aåhotep[7], der Mutter des Aåhmes, unter dem die Befreiung von

[1] Die thatsächlichen Angaben Petrie's sind so bestimmt, dass die von Manchen geäusserten Zweifel ausgeschlossen werden.

[2] J. L. Myres in Proceedings of Soc. of Antiqu. 2. Ser. XV, 351, pl. 1—4. Mariani in Monum. ant. dei Lincei VI, Taf. 9—11, p. 333. Myres erkannte die Identität mit den Petrie'schen Scherben von Kahun und zog den richtigen Schluss auf die Zeit; er weist auch auf Vasen derselben Art aus Dibaki auf Kreta hin, die mit Skarabäen von Typen der zwölften Dynastie gefunden wurden.

[3] Die entsprechenden Stücke von Therasia und Mykenä habe ich Berl. Philol. Wochenschrift 1896, S. 1520 f. herangezogen. Es ist die von Löschcke und mir als „Firnismalerei ersten Stils" bezeichnete Gattung, Myken. Thongef. Taf. 6; 7, 41; Myken. Vasen S. 56, Firnism. erster Stil; S. 20, B, erster Stil. Die Identität der Fabrik der genannten Stücke habe ich an den Originalen konstatiert. — Die Petrie'schen Funde der 12. Dynastie zu Kahun bieten indes auch bei anderen Gattungen enge Parallelen zu Funden von Kreta und den Schachtgräbern Mykenäs: vgl. Petrie, Illahun-Kahun pl. I, 8 mit Myres a. a. O. pl. 1, 6 (nicht bei Mariani) und Myken. Thongef. Taf. 3, 12 (aus dem 1. Schachtgrabe).

[4] Vgl. Reisch in Verh. d. 42 Philologenvers. S. 100, Anm. 4.

[5] Myken. Thongef. Taf. 6, 30—32.

[6] Dies erkannt und richtig gewürdigt zu haben ist das Verdienst von Alois Riegl in seinem trefflichen Buche Stilfragen (1893); vgl. besonders S. 125. 145; die mykenischen Stücke, auf die oben Bezug genommen ward (s. vorige Anm.), nennt er S. 120, Anm. 15.

[7] Mariette, album du musée de Boulaq pl. 3. Maspéro, hist. de l'Orient class. II, p. 96 f.

den Hyksos ihre Vollendung fand, bietet uns den Beweis, erstlich dafür, dass die mykenische Kunst schon während der Hyksoszeit sich zu ihrer vollen selbständigen Ausbildung erhoben hat, und zweitens, dass der Austausch mykenischer Kunstprodukte mit Aegypten schon am Ende der Hyksoszeit ein so lebhafter war, und dass die Vortrefflichkeit und stilistische Eigenart derselben auf die Aegypter einen solchen Eindruck machte, dass man sich von den einheimischen Künstlern Nachbildungen derselben machen liess. Denn der bekannte Dolch[1] aus dem Grabe jener Mutter des Hyksosbesiegers ist nicht, wie gewöhnlich angenommen wird[2], ein Vorbild für mykenische Industrie, sondern eine ägyptische Nachbildung eines mykenischen Originales gewesen, und zwar eines Schwertes von der Art, wie sie in den ältesten Schachtgräbern Mykenäs (dem vierten und fünften derselben, welche die oben besprochene Vasengattung enthielten) gefunden worden sind. Nicht nur ahmt die ganze Bildung der Tiere die Art und die Lebhaftigkeit mykenischen Stiles nach, entscheidend ist vor allem das wohl Terrain bedeutende Füllwerk oben und unten, das etwas ganz speziell und ausschliesslich mykenisches ist und zu dem festen Bestande des mykenischen Stiles gehört, ägyptischer Kunst aber durchaus fremd ist. Die Gegenseitigkeit der Beeinflussung zeigt sich indes darin, dass eines der mykenischen Schwerter einen ägyptischen Stoff bearbeitet, die Wildkatzen, die am papyrusbestandenen Flusse Enten jagen.

Von diesem sicheren Punkte aus verbreitet sich ein überraschendes Licht über das ganze Verhältnis der mykenischen Völker zu Aegypten. Ihre künstlerische Eigenart hat den Aegyptern derart imponiert, dass sie dieselben nachzuahmen versuchten. Natürlich ist man jetzt aber auch vollauf berechtigt, innerhalb der ägyptischen Kunst nach Einflüssen der mykenischen zu suchen. Doch darauf können wir hier nicht eingehen.

Nur das sei hier noch hervorgehoben, dass europäischer Einfluss nach den neuesten Funden in Aegypten sogar in die graueste Vorzeit zurückzugehen und von der grössten Bedeutung gewesen zu sein scheint. Wir sehen in Aegypten eine Urbevölkerung, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit den späteren Libyern zu identifizieren und europäischer Herkunft scheint.[3] Es waren schlanke, blonde, dolichocephale Leute mit einer eigenartigen Kultur, die auf die der wahrscheinlich vom roten Meer hergekommenen Aegypter einen grossen Einfluss gehabt zu haben scheint. Es trat eine allmähliche Verschmelzung der Rassen ein. Wenn in gewissen ältest ägyptischen Reliefbildwerken[4] ein von dem ausgebildet ägyptischen innerlich

[1] Ganz ungenügende Abbildung bei Maspéro, hist. de l'Orient class. II, p. 204; etwas besser bei Petrie, history of Egypt II, p. 11.

[2] So Maspéro a. a. O., der ohne jede Begründung behauptet, die mykenischen Dolche seien mehrere Jahrhunderte jünger und ägyptischen nachgebildet. Die ganze Schilderung des Verhältnisses der mykenischen zur ägyptischen Kultur a. a. O. ist eine irrige. Richtiger Wiedemann im Jahrb. d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl. 99, 11. Tsuntas-Manatt, the Mycen. age p. 232 ff. betont mit Recht den einheimischen Charakter der mykenischen Klingen und führt europäische Analogieen an, irrt aber sehr, wenn er in dem ägyptischen Stück nur eine zufällige Aehnlichkeit zugeben will. Die Technik ist bei beiden allerdings eine verschiedene (vgl. Tsuntas-Manatt a. a. O.; v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, S. 50, Anm. 48): bei der ägyptischen Klinge sind die Ränder von reinem Gold, der Mittelstreif von dunkler Bronze, in welche die Figuren nur mit goldenen Umrisslinien eingelegt sind. Diese Verschiedenheit der Technik ist bei unserer Annahme aber sehr natürlich und verständlich: es ist der Stil, nicht die Technik der mykenischen Kunst, der dem Aegypter imponiert und den er nachahmt. — Eine ägyptische Arbeit der 18. Dynastie in Nachahmung des mykenischen Stiles erkenne ich auch in dem ausgezeichneten Berliner Holzrelief, Arch. Anzeiger 1891, S. 41, das Puchstein mit Unrecht als echt mykenisch bezeichnet hat; sowohl die Einzelheiten des vegetabilischen Ornaments als der Typus der echten Antilopen und die ganze gleichmässige Feinheit und Sorgfalt der Arbeit sind unmykenisch, so sehr der ganze Stil den mykenischen direkt nachahmt.

[3] Petrie, Nagada and Ballas 1896. J. de Morgan, rech. sur les origines de l'Egypte I, 1896. II, 1897. Wiedemann bei de Morgan II, 203 ff.

[4] Den von Steindorff in Aegyptiaca, Festschr. für Ebers S. 122 ff. behandelten Reliefs von grünem Schiefer. Steindorff's Hypothese, dass sie ältest ägyptisch sind, ist bekanntlich bald darauf glänzend bestätigt worden (vgl. de Morgan II, 264).

sehr verschiedener, aber dem altchaldäischen unleugbar nahe verwandter[1] Stil herrscht, und wenn wir dann sehen, wie dieser sich zu jener exakten, klaren aber abstrakten Weise umbildet, die dem ägyptischen Stile dann allezeit charakteristisch blieb, so ist, wie ich vermuten möchte, bei dieser Umbildung, welche der ägyptischen Kunst erst ihr eigenes von dem chaldäischen so verschiedenes Gepräge gab, die Aufnahme des libysch-europäischen Kulturelements bestimmend gewesen, in welchem jenes Wesen abstrakter Klarheit lag, das, freilich in primitiver Gestalt, in einem den Jahrtausende späteren griechisch-geometrischen Vasen so verwandten Stile Ausdruck fand. Ja selbst die ägyptische Hieroglyphenschrift erweist sich als wesentlich beeinflusst von einer älteren europäisch-libyschen linearen Schrift[2], Zeichen, die ihrerseits aus rohen aber abstrakt linear gedachten Bildern entsprungen sind. Wir können einen wenigstens ahnenden Einblick thun in eine mächtige Völkerbewegung im fünften und vierten Jahrtausend, die von Norden nach dem Nillande kam. Der Mittelmeercharakter der libyschen Kultur in Aegypten ist unzweifelhaft. Indes scheint der nordsüdlichen eine entgegengesetzte Rückwärtsbewegung gefolgt zu sein, die vielleicht mit dem Einbruche der von Osten kommenden Aegypter im Nillande zusammenhing. Besonders merkwürdig ist der enge Zusammenhang jener libyschen Kultur mit ältesten, aber doch schon jüngeren, nicht mehr wie jene neolithischen, sondern der Kupferzeit angehörigen Resten auf Cypern. Hier findet sich an einer Klasse von Vasen dieselbe seltsame Eigentümlichkeit wie an jenen der libyschen Urbevölkerung Aegyptens, dass nämlich der Rand des lebhaft roten geglätteten Gefässes durch umgekehrtes Aufstellen in Asche tiefschwarz gefärbt ist, ein unmöglich zufälliges Zusammentreffen[3], das deutlicher noch als anderes für einen Zusammenhang der Bevölkerung spricht. Und wenn wir dann ferner mit den ältest cyprischen fast identische Vasen und Kupferwerkzeuge in der untersten Schicht von Troia wie in den österreichischen Pfahlbauten finden[4], so dürfte die Erklärung dieser merkwürdigen Thatsache wohl in jener rückläufigen Völkerbewegung von Süd nach Norden zu suchen sein, die in der Zeit des ersten Auftretens von Kupfer und Bronze, der Zeit des Eindringens der Aegypter im Nilthale, stattgefunden zu haben scheint.[5] Doch auch später erfolgte noch einmal eine solche Stauung, auf die wir noch Bezug nehmen werden. Ob mit der älteren oder der späteren, mit einer hängt gewiss eine andere wunderbare Thatsache zusammen, deren Konstatierung den Untersuchungen Lindemann's verdankt wird[6], dass nämlich im Fränkischen Jura in einer Höhle, deren Funde im wesentlichen neolithischer Zeit angehören und mit dem Beginn der Bronzezeit abschliessen, auf einem einheimischen Steine ein korrektes ägyptisches, sowie ein syrisch-ägyptisches Zahlzeichen geschrieben steht; dies wird niemals durch den „phönikischen Händler", sondern nur durch jene Annahme direkter Wanderung vom Nilthale nach Norden Erklärung finden. Die Vermutung ferner, die A. J. Evans gelegentlich geäussert hat, dass Massalia, worauf der Name

[1] Wie auch die elfenbeinernen Stierfüsse aus dem Königsgrabe von Negada ganz chaldäischen Stiles sind (vgl. de Morgan II, 189. 257 ff.).

[2] Wie A. J. Evans in seiner vortrefflichen Untersuchung Journ. of hell. stud. 1897, 327 ff. gezeigt hat.

[3] Diese besonders auffallende Uebereinstimmung scheint von Petrie, de Morgan, Evans noch nicht hervorgehoben worden zu sein.

[4] Much, die Kupferzeit in Europa, 2. Ausg., S. 138. 150. Vgl. Hörnes, Urgesch. d. bildenden Kunst S. 266 ff.

[5] In denjenigen Gräbern der libyschen Urbevölkerung Aegyptens, welche als die spätesten und dem Eindringen der Aegypter gleichzeitig anzusehen sind, finden sich Kupfergeräte (Dolch, Axt, kleiner Meissel, Nadel), die ganz genau denen der altcyprischen Gräber entsprechen (Petrie, Nagada and Ballas pl. 65, p. 48; vgl. de Morgan, origines II, p. 66. 136).

[6] Die derselbe in den Schriften der Münchner Akademie zu veröffentlichen im Begriffe ist.

deutet, eine ursprünglich libysche Gründung war[1], wird wohl richtig sein und passt vortrefflich in diesen Zusammenhang. Auch die ägyptischen Zahlen auf zum Teil, wie es scheint, noch der Bronze- oder ersten Eisenzeit angehörigen Objekten aus Oberitalien[2] dürften auf diesem Wege am ehesten zu verstehen sein. Ja es ist vielleicht auch mehr als blosser Zufall, dass jene charakteristische libysche Haartracht, die starke Haarlocke auf der einen, der rechten Kopfseite, bei den Germanen wiederkehrt, wo sie zu Tacitus Zeit den Sueben insbesondere eigen war.[3]

Dies Vordringen europäischer Volkselemente nach dem Nillande und wieder ihr Zurückweichen, das wir in der ältesten Zeit schon erkennen können, wiederholte sich nun später immer wieder. Indes kehren wir von diesen Ausblicken zu den mykenisch-ägyptischen Beziehungen zurück.

Aegyptische Wandbilder und Inschriften aus der Zeit der Mitte der achtzehnten Dynastie lehren uns, dass man damals in Aegypten die Völker der mykenischen Kultur als die „Keftiu" und allgemein als die Bewohner der „Inseln des Meeres" bezeichnete. Der Name der Keftiu, der schon aus dem mittleren Reich überliefert ist, scheint die den Aegyptern zuerst bekannt gewordenen Träger mykenischer Kultur zu bezeichnen, an welche dann die „Grossen der Inseln des Meeres" angeschlossen werden. Die bildlichen Darstellungen dieser beweisen dadurch, dass sie in allem wesentlichen übereinstimmen mit den menschlichen Gestalten der älteren mykenischen Blütezeit, die jene Epoche der Mitte der achtzehnten Dynastie in sich schliesst, dass sie wirklich Völker nachbilden, welche an der mykenischen Kultur teilhatten.[4] Zumeist charakteristisch sind die lang herabfallenden Haare, die Bartlosigkeit, die eigentümliche Stirnlocke (zu der vgl. zu Tafel II, 25), der Lendenschurz[5] und die hohen Schuhe. Zu dieser

[1] Journ. of hell. stud. 1897, p. 377.

[2] Dodekaeder und Gewichte vom Monte Loffa, F. Lindemann, Sitzungsber. bayr. Akad., math. phys. Cl., 1896, Bd. 26, S. 637 ff.

[3] Vgl. Intermezzi S. 67 ff. Samml. Somzée, Text zu No. 48.

[4] Puchstein-Steindorff, Arch. Anzeiger 1892, 13.

[5] Die Differenz desselben, die v. Bissing, Jahrb. d. Inst. 1898, S. 52 betont, scheint mir unwesentlich. — Interessant ist, dass selbst der Fürst der Keftiu auf dem Bilde des Grabes des Ramenkhepersenb (Virey in Missions fr. au Caire V, 2, pl. 1; vgl. Arch. Anz. 1892, S. 14) durch den blossen Schurz charakterisiert ist; auf das von den anderen Keftiubildern abweichende Detail des Kopfes ist bei der flüchtigen Skizze, in der das Bild allein publiziert ist, schwerlich viel zu geben (vgl. v. Bissing, Jahrb. 1898, 52). Helbig (Sitzungsber. bayr. Akad. 1896, 544), dem die Thatsache, dass selbst der Fürst der Keftiu des langen Gewandes der vornehmen Syrer entbehrt, natürlich nicht passt, da er die Keftiu für Phöniker hält, sucht sie durch eine sehr unwahrscheinliche Hypothese (besondere Unterwürfigkeit) zu erklären. — Ich möchte vermuten, dass die neben langgewandeten Syrern, namentlich Retenu, mehrmals auf Bildern der 18. Dynastie vorkommenden offenbar in dienender Stellung befindlichen Männer in Schurztracht Leute von den Inseln in syrischem Dienste sind; so im Grabe des Hui, Lepsius, Denkm. III, 116 und auf dem viel besprochenen Bilde Revue arch. 27, 1895, pl. 14. 15; p. 286 ff. (dazu Maspéro, hist. de l'Orient class. II, 407 und besonders Helbig, Sitzungsber. bayr. Akad. 1896, 539 ff., sowie v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, 51 ff.). Auf letzterem Bilde erscheinen auch als Sklavinnen ausgeschiffte Frauen in den staffelförmigen nach unten weiten Röcken, welche die Frauen der mykenischen Bildwerke jener älteren Blütezeit charakterisieren; ich möchte in ihnen Frauen vom Gebiet mykenischer Kultur vermuten. Jene Frauentracht kommt auf ägyptischen Denkmälern sonst nur noch im Grabe des Rechmara vor (Virey in Mission fr. au Caire V, 1, pl. 8; p. 41; vgl. Maspéro, hist. de l'Orient class. II, 155; Helbig a. a. O. 543); die Frauen sind hier aber leider nicht benannt; sie werden nur vermutungsweise den Retenu zugerechnet. Die leider nicht abgebildeten Frauen im Grab des Ramenkhepersenb haben der Beschreibung nach (Virey, Miss. fr. V, 2, 205) weite Röcke bis etwas unter das Knie und gehören wohl auch hierher; sie finden sich in einem Figurenkreise, wo mehrere Vertreter der Keftiu mit ihren charakteristischen Vasen vorkommen. — Der weite Rock der Frauen ist neuerdings namentlich auch an einigen Terrakotta- und Bronzerundfiguren von Kreta beobachtet worden, vgl. Monum. ant. dei Lincei VI, p. 170, fig. 2; 171, fig. 3. 4; 176, fig. 5—7. Besonders wichtig ist aber ein mykenischer Krater der Art wie Myken. Vasen S. 27 ff. aus Kurium auf Cypern (Brit. Mus., noch unpubliziert), wo zu den Seiten eines Zweigespannes vier Frauen in den weiten Röcken gemalt sind; die Röcke haben horizontale Streifen; breiter Gurt um die enge Taille, Oberkörper nackt, lang herabfallendes Haar; die Frauen entsprechen vollständig denen der Gemmen, und man kann nun nicht mehr sagen, dass dieser Typus der mykenischen Vasenmalerei fremd geblieben sei. Die bekannten Thonidole (Jahrb. d. Inst. 1892, 193) und die Kriegervase deuten auf einen Trachtwechsel in der jüngeren mykenischen

Uebereinstimmung der persönlichen Erscheinung kommt die der kostbaren verzierten Gefässe, welche die Keftiu und die Grossen der Inseln herbeibringen und welche in ihren eigentlich charakteristischen Zügen denen der älteren mykenischen Blütezeit gleichen (vgl. oben S. 17). Es kann, wie mir scheint, kaum zweifelhaft sein, dass diejenigen Recht haben, welche im Lande der Keftiu nichts anderes sehen als Kreta und das biblische Kaphtor.[1] In der That war ja Kreta das schon im mittleren Reich, wo der Keftiuname aufkommt, und dann lange Zeit in erster Linie mit Aegypten in Verbindung stehende Land mykenischer Kultur, an welches die Aegypter passend das übrige Gebiet des ägäischen Meeres mit der allgemeinen Bezeichnung der „Inseln" anschlossen. Die Funde deuten immer mehr darauf hin, wie sehr Kreta eine Hauptstätte der mykenischen Kultur war, und die Erinnerung, die das Altertum an die Seeherrschaft des Minos auf Kreta bewahrte, stimmt vortrefflich dazu.[2]

Auch die verschiedenen „Nordländer", die kamen „von den Inseln inmitten des Meeres", unter Merenptah (gegen Ende der neunzehnten Dynastie) zur See, unter Ramses III. (zwanzigste Dynastie) zu Lande über Syrien, waren höchst wahrscheinlich viel weniger Kleinasiaten als wirkliche Bewohner der Inseln und Griechenlands. Ihre kriegerischen Einfälle sind aber nur eine Episode in der Geschichte ihrer langen Beziehungen zu Aegypten, und nichts als eine andere derselben Periode angehörige Episode aus der Geschichte des rastlosen Vorwärtsdrängens der seefahrenden Griechen scheint der von der Dichtung benutzte und dadurch dem Gedächtnis der Nachwelt unverlorene trojanische Krieg gewesen zu sein.[3] — Unter Merenptah (erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr.) haben sich jene nördlichen Seevölker an die Libyer angeschlossen, mit denen sie, wie wir sahen, alte enge Beziehungen und zum Teil gewiss auch ethnische Verwandtschaft verbanden. Mit den Libyern zusammen brachen im westlichen Delta die Akaiwascha, Ruku, Turscha, Schakaruscha und Schardana ein, die alle vom Meere her kamen und zum Teil lange mit den Aegyptern in Beziehung gestanden hatten, wie die Schardana nach Ausweis der Amarnabriefe schon in der achtzehnten Dynastie als Söldner in Aegypten dienten[4] und vermutlich Niederlassungen an der afrikanischen Nordküste besassen und wie von einem der Turscha (Tyrrhener), der ausgewandert und unter

Periode bei Männern wie bei Frauen. Die bekleideten Figuren der Vase von Sphettos, Ἐφημ. ἀρχ. 1895, Taf. 10, 9a entbehren der charakteristischen engen Taille der Frauen und sind wohl Männer in weiten Gewändern wie die der Gemmen Taf. II, 39. 47.

[1] So Sal. Reinach, mirage orient. (chron. d'Orient II, 561). Milchhöfer, Rede z. Winckelmanntage 1895, Kiel 1896, S. 14 f. Insbesondere A. J. Evans, cretan pictographs p. 100 f. v. Bissing, Jahrb. d. Inst. 1898, 53.

[2] Das Material, das W. Max Müller in dankenswertester Weise auch Nichtägyptologen benutzbar vorgelegt hat, zeigt, wie mir scheint, dass alle Angaben über das Land der Keftiu, die grosse Meeresinsel im Westlande, nicht nur nicht gegen die Ansetzung auf Kreta sprechen, sondern sehr viel besser dazu als zu Kilikien passen, wohin jener Gelehrte das Land versetzte. Ueberdies sind in Kilikien gar keine mykenischen Funde gemacht worden. Noch weniger wahrscheinlich sind die anderen Annahmen über die Keftiu. Maspéro, hist. de l'Orient class. II, 120 f. 192 ff. (vgl. Recueil de trav. rel. à la philol. égypt. XVII, 139 ff.) will im Lande Kefto noch immer Phönikien erkennen (was Helbig willkommen war, vgl. Sitzungsber. bayr. Akad. 1896, 546), muss aber dabei doch annehmen, dass der Name der „Kefatiu" auch alle Stämme, welche die Phönizier besucht hätten längs Asien und Europa, Cyprioten, Asiaten und Europäer alle zusammen bezeichnet hätte. Wiedemann (Jahrbücher d. Ver. d. Altert. fr. im Rheinland, Heft 99, S. 17) folgt Maspéro und meint, die Keftovasen könnten Handelsprodukte oder Nachahmungen mykenischer Arbeiten darstellen; er übersieht dabei nicht nur, dass (trotz mancher Mischungen) ein starker Unterschied zwischen den sicher von Syrien und den sicher von den Keftiu gebrachten Vasen besteht, sondern vor allem auch, dass es sich nicht um Identität der Gefäss- und Ornamenttypen allein, sondern auch um die der Rasse und der Eigentümlichkeiten der Tracht handelt. Max Müller dagegen bestreitet aufs entschiedenste, worin ihm Pietschmann, Erman, Steindorff und v. Bissing beistimmen, die Beziehung auf Phönikien und erkennt Kilikien, Steindorff a. a. O. (vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1895, 560) hauptsächlich Nordsyrien; diesen schloss sich auch Reisch an (Verhandl. der 42. Philologenvers. S. 103 f.).

[3] Vgl. „über Troja" in Beilage z. Allg. Ztg. 1895, 67, S. 5. U. Köhler in Sitzungsber. Berl. Akad. XIV, 1897, S. 268. Reisch in Verhandl. d. 42. Philologenvers. S. 121.

[4] E. Meyer in Aegyptiaca, Festschr. für Ebers S. 67.

den Aegyptern sich niedergelassen hatte, der um 1300 zu datierende Sarg gefunden ist.[1] Die Schardana (Sardinier) und Turscha (Tyrrhener) hatten damals gewiss ihre Sitze in Sardinien und Etrurien noch nicht, die sie erst am Abschluss dieser Periode, bei dem Zurückströmen der Seevölker gefunden haben werden, die damals vom Umkreise des Aegäischen Meeres herkamen.[2] Unter Ramses III. folgte dann (um 1200 v. Chr.) der grosse, einer Völkerwanderung gleich zu Ochsenkarren und zu Schiff ausgeführte Einfall der Seevölker, unter denen ausser Schardana, Turscha und Schakaruscha, namentlich die Pulasati, Takkara, Danauna und Vaschascha erscheinen. Die Völker werden zurückgeschlagen und zerstreut. Dies gewaltige Ereignis, das gegen das Ende der mykenischen Kulturepoche fällt, bezeichnet auch das Ende der engen Beziehungen der Bewohner des Aegäischen Meeres zu Aegypten. Und es fällt chronologisch zusammen mit der im Zusammenhange mit der dorischen Wanderung erfolgten Besiedelung der Inseln und Kleinasiens durch die Griechen. Dass diese Ereignisse zusammenhängen, hat U. Köhler gewiss mit Recht vermutet.[3] Das Vordringen der Kelten von der oberen Donau her veranlasste, wie er meint, das Vorschieben der Thraker und Illyrier, und dieses das der Nordgriechen; die südliche Bevölkerung ward nach Süden und Osten verdrängt; aber auch nach Westen wie es scheint; denn die Sardinier und vor allem die Tyrrhener werden damals in ihre Sitze in Sardinien und Etrurien gelangt sein.[4]

Es ist eine lange Epoche, die wir hier als die „mykenische“ zusammenfassen und es ist durchaus notwendig hier zeitlich zu scheiden. Weniger wichtig ist räumliche Trennung. Die mykenische Kultur trägt an all den doch weit auseinanderliegenden Stellen, wo sie, nicht als fremd importiert (wie in Troja, Cypern, Aegypten, Sizilien), sondern als heimisch auftritt, von Thessalien über Böotien, Attika, Argos bis Kreta, einen überaus gleichmässigen Charakter, der auf lange ungestörte Entwickelung unter im ganzen gleichartigen Völkerstämmen hinweist. Welches deren Namen waren, kann uns angesichts dieser Gleichmässigkeit ziemlich gleichgiltig sein. Genug, dass wir die Volksart erkennen — und diese dürfen wir, wie wir sahen, schon als griechische bezeichnen.

Der ältere Abschnitt der langen mykenischen Epoche — von der vormykenischen sehen wir ab — gehört, wie schon angedeutet, der Zeit des mittleren Reiches in Aegypten, also dem dritten Jahrtausend v. Chr. oder spätestens der Epoche um 2000 an. Schon hier bestanden Beziehungen zu Aegypten. Das Hauptmotiv der Ornamentik war die lineare Spirale, wie sie auch noch auf einigen der ältesten Vasen der Schachtgräber Mykenäs herrscht. Diese Spiralen stimmen durchaus überein mit den im mittleren Reich in Aegypten üblichen Spiralsystemen; doch erscheinen sie in Aegypten damals nur auf den kleinen Skarabäen. Die Annahme, dass von hier, von der Nachahmung ägyptischer Skarabäen aus die ganze

[1] Wiedemann in Jahrb. Ver. Altert. fr. im Rheinl. 99, 13.

[2] Vgl. Milchhöfer, Rede zum Winckelmanntage 1895, Kiel 1896, S. 21. U. Köhler, Sitzungsber. Berliner Akad. XIV, 1897, S. 268 f.

[3] U. Köhler a. a. O. S. 273.

[4] Montelius, the Tyrrhenians in Greece and Italy, Journ. of the Anthropolog. Instit., Febr. 1897, p. 254 ff. hat in der Hauptsache gewiss Recht: Die Zeit des ersten Auftretens des neuen, fremden, tyrrhenischen Elements in den Gräbern Etruriens passt vortrefflich zu der Annahme, dass die Tyrrhener, durch die Wanderungen im Gebiet des ägäischen Meeres verdrängt und von Aegypten zurückgewiesen, in Italien sich eine neue Heimat suchten. Die Tyrrhener, die in der Ueberlieferung vielfach identisch mit den Pelasgern erscheinen, gehörten gewiss mit zu den Seevölkern, die Anteil an der mykenischen Kultur hatten, ohne aber, worin Montelius viel zu weit geht, als die Träger jener Kultur bezeichnet werden zu können.

Spiralornamentik nach Norden gelangt sei[1], ist sehr wenig wahrscheinlich. Schon die libysche Urbevölkerung Aegyptens hatte eine grosse Vorliebe für die Spirale, die sie aber nur einzeln, nicht fortlaufend verwandte. In Europa mehren sich in neuerer Zeit die Funde, welche eine teilweis primitive ungeschickte, teilweis aber der ägäischen, der Epoche des mittleren Reiches sehr ähnlich ausgebildete Ornamentik fortlaufender Spiralen schon für die spätere Steinzeit bekunden.[2] Die darauf folgende früheste Kupferzeit Europas kennt ebenfalls die ausgebildete Spirale, und zwar auch in Metall.[3] Diese Erscheinungen im Norden und Süden hängen gewiss eng zusammen; allein wir sind, wie mir scheint, bis jetzt durchaus nicht berechtigt, die Wurzel und Heimat der Spirale im Süden, in Aegypten zu suchen; sie scheint hier vielmehr mit dem europäisch-libyschen Elemente zusammenzuhängen.

Auf die Periode der reinen Spiralornamentik folgte dann im Kreise der mykenischen Kunst die eminent wichtige Entdeckung des Pflanzenornaments. Mit einem Schlage waren den Leuten die Augen aufgegangen, dass die Nachbildung von Blumen und Blättern und Stauden und Ranken die schönsten Verzierungen giebt. Es ist möglich, dass ihnen der Mut und die Anregung dazu von Aegypten kam, wo sie die Lotospflanze überall zur Dekoration verwendet sahen. Allein sie gingen sofort über das hinaus was Aegypten bot, stellten sich frei der Natur gegenüber und entlehnten ihr die mannigfaltigsten Formen. Die alten Spiralen aber wandelten sie jetzt oft um in vegetabilische Ranken, ihre folgenreichste Schöpfung. Eine bemalte Wand[4] und die Gefässe von Therasia, die in jeder Beziehung die Vorstufen zu den mit Firnisfarbe bemalten Vasen der ältesten mykenischen Schachtgräber sind, ferner die in eben diesen Schachtgräbern, auf Kreta, Therasia und in Aegypten in der zwölften Dynastie erscheinenden Vasen der oben S. 22 besprochenen Gattung bewahren uns das Zeugnis von jenem ersten frischen Auftreten der Pflanzendekoration im Kreise der ägäischen Bevölkerung. Es folgte dann die Ausbildung der Tier- und Menschenfigur, die bis dahin noch sehr primitiv und roh gewesen war; jedenfalls haben auch hier die vollendeten ägyptischen Darstellungen anregend gewirkt, aber nicht mehr; denn der Stil, der sich nun ausbildete, war ein ganz selbständiger neuer. Zu Ende der Hyksoszeit ist er, wie wir sahen, schon auf seiner vollen Höhe angelangt und ruft Nachbildungen in Aegypten selbst hervor. Dieser Zeit und dem Anfang des neuen Reiches gehören die Schachtgräber von Mykenä an. Während der achtzehnten Dynastie (c. 1600—1400 v. Chr.) steht die mykenische Kunst dann auf ihrer vollen Höhe; in diese Zeit fallen auch die meisten und besten der geschnittenen Steine. Die neunzehnte und zwanzigste Dynastie ist die Zeit des jünger mykenischen Stiles, den wir auf den Vasen am vollständigsten verfolgen und der durch die vorwiegende Benutzung des Glases

[1] A. J. Evans, cretan pictographs p. 60. Aehnlich Blinkenberg, praemykeniske oldsager (Aarb. f. nord. Oldk. 1896), p. 37. — Die von Petrie (vgl. dessen Hist. of Egypt I, 79. 103. 116) dem alten Reiche zugewiesenen Skarabäen mit Spiralen gehören nach Ansicht von Steindorff, den ich darum befragte, späterer Zeit an.

[2] Vor allem wichtig ist die neolithische Station von Butmir in Bosnien (Radimsky-Hörnes, Butmir, 1895. Hörnes, Urgeschichte d. bildenden Kunst Taf. 6; S. 293), ferner Tordos in Siebenbürgen und Lengýel in Südungarn. Eine Art von spiralartiger fortlaufender Wellenornamentik erstreckt sich in jüngerer Steinzeit weit nach Westen und Norden. Manches ist angeführt bei Hörnes, Urgeschichte S. 291 ff., doch ist das Material noch lange nicht genügend verarbeitet. Indes ist die Spirale in, wie es scheint, unverdächtigen Beispielen in Europa schon in der Kunst der Höhlenmenschen der Rentierzeit nachgewiesen, s. Hörnes, Urgesch. S. 35 f., Taf. 2, 15. Die Idee von A. J. Evans (the eastern question in anthropology, 1896, p. 4), dass die unleugbare innere Verwandtschaft der Kunstbegabung des Höhlenmenschen in Frankreich und der Schöpfer der mykenischen Kunst auf ethnischer Basis beruhe, ist gewiss nicht unmöglich (vgl. Hörnes, Urgesch. S. 57).

[3] Vgl. Much, die Kupferzeit in Europa, 2. Aufl., S. 307 ff.

[4] Myken. Vasen Taf. 12, 73. 74; S. 19.

beim Schmucke charakterisiert wird. Nach der letzten grossen Kraftäusserung, dem verunglückten Versuche der Seevölker Aegypten zu erobern, folgt Niedergang und Auflösung der mykenischen Kultur, während von Norden her neue Bevölkerung nach Griechenland und den Inseln gedrungen ist.

Fassen wir nun die Entwickelung der Glyptik genauer ins Auge.

## 1. Frühmykenische Epoche.

Durch die ergebnisreichen eindringenden Untersuchungen von A. J. Evans[1] sind wir in der Lage, eine hauptsächlich auf Kreta gefundene Klasse von geschnittenen Steinen der Zeit der zwölften ägyptischen Dynastie zuzuweisen. Es ist diejenige, von der unsere Tafel IV, 22. 24—28. 48. 49 Proben wiedergiebt. Als Material dienen nur weiche Steine, hauptsächlich Steatit, und zwar der Gattung, von welcher Evans reiche Lager im südöstlichen Kreta selbst gefunden hat. Die Arbeit ist mit der Hand geschnitzt und gebohrt. Die Steine sind zumeist dreiseitig mit gerundeten oder ungefähr rechteckigen Seiten, die alle drei graviert sind. Diese Form ist keine entlehnte, sondern diesen kretischen Steinen eigentümliche. Ein schwarzer Steatit dieser Form von Karnak, der der alten libyschen Bevölkerung Aegyptens zuzuweisen ist, deutet darauf, dass diese Form in der libyschen Vorzeit Aegyptens für Siegel gebraucht und von der durch die Aegypter hereingebrachten chaldäischen Cylinderform verdrängt wurde.[2] Diese letztere hat auf Kreta keinen Fuss gefasst[3], während sie von Syrien her auf Cypern, ebenso wie in Kleinasien im zweiten Jahrtausend heimisch wurde, indem rohe Nachbildungen babylonischer Cylinder hier ganz gewöhnlich sind. Ausser zu Aegypten bestanden aber auf Kreta auch zu Syrien Beziehungen, worauf einige schon in dieser Zeit vorkommende Siegel konischer Form hinweisen.[4]

Die Darstellungen jener altkretischen Steine sind äusserst primitiv und roh; es sind Menschen, Tiere, Vasen, Ornamente und Zeichen verschiedener Art. Die Proben auf unserer Tafel geben eine hinlängliche Vorstellung von der Gattung.

Evans hat nachgewiesen, dass schon in dieser Zeit Zeichen vorkommen, die bedeutungsvoll sind, sowohl bildliche als rein lineare[5]; zuweilen erscheinen Zeichen beider Art auf einem und demselben Steine.[6] Es ist dies ohne Zweifel eine primitive Art von Schrift, aber eine noch recht rohe Vorstufe zu einer solchen. Besonders merkwürdig sind die Anfänge von linearen Schriftzeichen[7]; diese hängen, wie Evans gezeigt hat[8], eng zusammen mit uralten vorägyptischen Linearschrift-Anfängen der Libyer. Später, in der mykenischen Blütezeit, treten die linearen Zeichen wieder mehr zurück und die rein bildlichen (ein Beispiel auf Taf. VI, 14) werden, wahrscheinlich unter dem Einflusse der ägyptischen Hieroglyphenschrift, speziell im

[1] Journ. of hell. stud. XIV, 1894, p. 270 ff. = Cretan pictographs and praephoenician script, 1895. Journ. of hell. stud. XVII, 1897, p. 327 ff., pl. 9. 10.

[2] Evans, JHSt. 1897, 362.

[3] Vgl. Evans, JHSt. 1894, 335.

[4] Evans, JHSt. 1894, p. 333.

[5] Evans, JHSt. 1894, p. 284. 1897, 328 ff.

[6] Evans, JHSt. 1894, p. 301. 1897, 330.

[7] Deren bedeutendstes Denkmal der von Evans entdeckte kretische Spendetisch ist, der in die Zeit der 12. Dynastie gehört (JHSt. 1897, 350 ff.).

[8] Evans, JHSt. 1897, 385 ff.

östlichen Kreta bei den „Eteokretern“ mehr ausgebildet. Allein diese Art Schrift blieb nicht nur eine lokal beschränkte, sie blieb wohl immer nur eine Vorstufe zu eigentlicher Schrift. Die Verwendung der Zeichen, der linearen wie bildlichen, hat, soviel wir bis jetzt sehen, nur zu Eigentumsbezeichnungen oder zu Amulett- und Zauberzwecken stattgefunden. Diese mykenische oder besser kretische Schrift blieb also auf einer Stufe, die wir vielfach bei primitiven Völkern finden.[1] Eigentliche schriftliche Aufzeichnungen hat die mykenische Kultur nicht hervorgebracht — hätte sie es, so stünde es anders um unsere Kenntnis der griechischen Frühzeit, und es wäre unmöglich, dass die ältesten Genealogieen der Griechen nicht höher als ins zehnte Jahrhundert hinaufgehen. Hätte die mykenische Epoche wirkliche Schrift gehabt, hätten die herrschenden Familien sie auch zu Aufzeichnungen benutzt und es hätte sich mehr als blosse nebelhafte Errinnerung an jene Zeit erhalten müssen.

Doch zurück zu den Bildern jener ältesten Steine. Wenn auch vieles davon bedeutungsvoll sein wird[2], vieles wird auch nur dem kindlichen Drange zu schmücken und darzustellen entsprungen sein. Durch ihre Roheit, sowie das weiche Material und die Technik, sind diese Bilder gewissen kleinasiatischen und syrischen Steinen sowohl als auch solchen der Uebergangsepoche zwischen der mykenischen und der archaischen Zeit in Griechenland ähnlich, so dass ich sie auf unserer Tafel IV mit diesen vereinigt habe. Die gleiche Technik veranlasst es sogar, dass ein gewisses Füllmotiv (gerade Linie mit schräg ansetzenden kleinen Strichen), das wir handgravierten melischen Steinen des siebenten Jahrhunderts charakteristisch finden werden (Tafel V, 15. 16. 13. 37. 4. 5), schon hier an Steinen des dritten Jahrtausends auftritt.[3]

## 2. Die mykenische Blütezeit.

Wir betrachten die Fülle des Erhaltenen[4] von verschiedenen Gesichtspunkten, zunächst dem

### des Materiales und der Technik.

Die alte Manier, in weichen Stein, besonders Steatit, mit der Hand (mit Stichel und Bohrer) zu gravieren, dauert auch während der ganzen mykenischen Blütezeit fort. Doch ist sie jetzt von durchaus untergeordneter Bedeutung; nur geringe billige Arbeiten für den gemeinen Mann werden auf diese Weise angefertigt. Unter den vielen Gemmen des vornehmen Grabes von Vafio befand sich keine einzige handgravierte von weichem Steine. Dagegen fanden sich dergleichen in ärmlicheren Gräbern von Mykenä, Jalysos u. a. O. Unsere Tafel IV giebt unter

[1] Vgl. Grosse, Anfänge d. Kunst S. 128 f. — Auch die Germanen gebrauchten die Schrift nur zu Zauberzwecken (Seeck, Gesch. d. Unterganges I, 471).

[2] Mein Kollege Hommel macht mich aufmerksam, dass die Bilder des dreiseitigen Steines JHSt. 1897, pl. 9, 8, zwei Menschen, Steinbock, zwei Fische, schwerlich zufällig drei Sternbildern des Tierkreises (Zwillinge, Steinbock, Fische) entsprechen, was für die Hypothese des chaldäischen Ursprungs des letzteren (worüber zuletzt Thiele, ant. Himmelsbilder S. 7 ff.) ins Gewicht fallen würde.

[3] Evans, JHSt. 1894, p. 338, fig. 56 b. c.; p. 292, fig. 28 b; p. 293. fig. 29 c. JHSt. 1897, Taf. 10, 9 a. 10 a. Evans reiht das Motiv unter seine „Schriftzeichen“ ein (p. 312), schwerlich richtig; es ist wohl nur ein bequemes Füllmotiv, wie jene so viel späteren Steine zu zeigen scheinen.

[4] Bemerkenswerte Stücke, die auf unseren Tafeln fehlen, werden im folgenden entweder in Abbildung oder Beschreibung herangezogen. Dass bei den früheren Behandlungen des Stoffes viel Ungehöriges eingemengt wurde, ergiebt sich aus dem Folgenden von selbst; weshalb es kaum nötig sein wird zu bemerken, dass z. B. noch bei Perrot-Chipiez, hist. de l'art VI unter den angeblich mykenischen Steinen fig. 426, 1—4 sassanidisch sind, fig. 432, 5—8. 10. 11. 13. 14. 16 und pl. XVI, 2. 3. 4. 8. 10. 17. 21 den verschiedensten anderen nichtmykenischen späteren Perioden angehören.

No. 15—21 Proben von dieser Art. Andere hierhergehörige Stücke sind von mir im Berliner Kataloge unter No. 4. 5. 8. 14. 28. 30. 34. 36. 52. 53 beschrieben worden. Mehrere unpublizierte Stücke dieser Art befinden sich im Centralmuseum zu Athen. Das Material ist meist dunkler, schwärzlicher oder grünlicher Steatit. Nach Stil und Darstellungen sind diese Arbeiten den guten in harten Steinen ausgeführten im wesentlichen völlig gleichartig. Die Unterschiede sind nur hervorgerufen durch die verschiedene Technik, die geringe Sorgfalt der Ausführung und die Wahl unbedeutender Gegenstände.

In der Zeit des Verfalles der mykenischen Kultur erhielt sich eben diese geringe Sorte von Steinen, während die guten nicht mehr gearbeitet wurden. Tafel IV, 17 ist ein Stück, bei welchem die genau beobachteten Fundumstände auf das Ende der mykenischen Epoche deuten, und auch Tafel IV, 15 und 16, die schon an den geometrischen Stil erinnern, werden der mykenischen Spätzeit angehören. Das Füllmotiv von Tafel IV, 16, der gezackte Strich, ist übrigens dasselbe, das wir oben als den Steatitarbeiten ältester wie späterer Zeit charakteristisch bemerkten (S. 30).

Alle besseren Arbeiten der mykenischen Blütezeit sind indes in harten Steinen und mit dem Rade graviert. Es sind die schöngefärbten halbdurchsichtigen Quarzvarietäten die dominieren, also Karneol, Chalcedon, Bandachat, Sardonyx (dessen Schichten sowohl quer als horizontal liegend verwendet werden), Amethyst, auch Bergkristall ist nicht selten; ferner hat man gesprenkelte Steine nicht ungern angewendet, Karneol-Chalcedon, ferner Chalcedon oder Bandachat mit eingesprengtem gelbem Jaspis. Von undurchsichtigen Steinen kommen Hämatit, Porphyr und Serpentin häufiger vor, seltener grüner, gelber oder tief blutroter Jaspis; auch roter, weissgesprenkelter Jaspis. Nach Evans giebt es auch Exemplare aus spartanischem Basalt vom Taygetos.[1]

Die Gemmen wurden wahrscheinlich an allen Hauptplätzen mykenischer Kultur, insbesondere natürlich auf Kreta und im Peloponnes gefertigt. Tsuntas[2] hat neuerdings in Mykenä selbst das Atelier eines Steinschneiders entdeckt; er fand in einem Hause der Akropolis einen noch unbearbeiteten Vorrat von Steinen, wie sie für die Gemmen verwendet wurden, also Chalcedon, Achate, Bergkristall u. a.; in einem anderen Zimmer daneben war ein unfertiger linsenförmiger Achat noch ohne Durchbohrung und ohne Bild. Auch hier erkennt man, wie plötzlich der alten Kultur Mykenäs ein Ende bereitet wurde; die Eroberer wussten mit den harten Steinen nichts anzufangen.

Um die Thatsache der in der mykenischen Kultur so blühenden Gravierung der bunten harten Halbedelsteine mit den mannigfaltigsten Bildern zu erklären, müssen wir Einflüsse von zwei Seiten heranziehen. Jene schönfarbenen Quarze wurden seit alten Zeiten in Aegypten zu Amuletten verarbeitet. Ohne Zweifel hat sich ihre Kenntnis und Verwendung von hier zur ägäischen Bevölkerung verbreitet. Wozu aber von Aegypten kaum die Anregung kommen konnte, war die Gravierung der Bilder, da diese in Aegypten etwas ganz Ungewöhnliches war. Hier hat, wie schon in der vorangegangenen Epoche, der Osten, Syrien und Kleinasien, vorbildlich gewirkt durch die dort heimische, von Babylonien abhängige Gemmengravierung. Als Materialien dienten dort, wie wir sahen, im zweiten Jahrtausend zumeist noch die dunklen Steine, namentlich Hämatit; erst in der assyrischen Epoche fanden wir dort die bunten halb-

[1] A. J. Evans im Journ. of hell. stud. XIII, p. 220; vgl. Middleton, engr. gems p. 20. Unsere Taf. II, 33.
[2] 'Εφημ. ἀρχ. 1897, 121, Anm. 1.

durchsichtigen Steine herrschend, die durch ägyptischen Einfluss schon vorher von der mykenischen Glyptik bevorzugt wurden.

Wie wir früher bemerkten, war im zweiten Jahrtausend bei der Gemmengravierung im Orient die Technik des Rades ganz herrschend. Es ist also nur natürlich, wenn wir sie auch in der mykenischen Blütezeit herrschend finden. Schon sehr frühzeitig hat die mykenische Kultur das Töpferrad, die Töpferscheibe angenommen. Schon die Vasen von Therasia sind auf dem Rade gefertigt; während Cypern auch hier seine Sonderstellung der mykenischen Kulturentwickelung gegenüber bewahrt und die Vasen noch während des ganzen zweiten Jahrtausends ohne Scheibe zu arbeiten fortfuhr. Auch in der Glyptik bewährt die mykenische Kultur ihren fortschrittlichen Charakter, indem sie die Radtechnik vom Orient entlehnte.

Subtile penible Ausführung der Einzelheiten war nirgends Sache der mykenischen Kunst, deren Stärke dafür in ihrer Frische, Lebendigkeit und Natürlichkeit beruht. Sie hätte niemals die Geduld gehabt in harte Steine mit der Hand feine Bilder zu gravieren, wie dies in Babylonien in der alten Zeit geschah. Allein die flotte Radtechnik war ganz nach ihrem Sinne. Ihre Spuren sind aufs deutlichste zu erkennen[1]; am meisten natürlich bei den ganz flüchtigen Arbeiten, wie die von denen unsere Tafeln IV, 1—14. VI, 5. LXI, 1. 2 charakteristische Proben geben.[2] Hier tritt die Art der verschiedenen auf dem Rade eingesetzten Werkzeuge (der „Zeiger") ganz unverhüllt zu Tage. Hier steht die ganze Darstellung unter dem Banne der Technik; flotte technische Motive bestimmen die Gestalt der Verzierung. Aber auch bei den sorgfältiger ausgeführten Steinen (Tafel II. III. VI, 1. 6ff.) erkennt man in den rundlichen weichen vollen Partieen die Thätigkeit des vom Rade getriebenen Flachperls, in den kugligen die des Rundperls, in den scharfen geraden Schnitten, deren Enden doch immer rund sind[3], die der Schneidezeiger. Man hatte auch tubusförmige Zeiger, wie das Wagenrad Tafel II, 7 und vor allem die Halb- und Dreiviertelkreise Tafel IV, 2. 5. 7—14 zeigen.

Auch die Nachbildung der Steine in Glasmasse war wenigstens der später mykenischen Epoche schon bekannt, wie bei der starken Verwendung des Glases zum Schmucke in dieser Zeit nur natürlich ist. Diese Glaspasten sind meist sehr schlecht erhalten[4]; ein gut erhaltenes Beispiel mit einem auf dem Rade gearbeiteten Bilde ist Tafel II, 10.

Häufig wurde das Edelmetall, namentlich Gold (doch auch Silber, das dann mit Goldblech bekleidet ward) mit Gravierungen geschmückt (Tafel II, 1. 3. 8. 14. 19—21; III, 9. 25. 46; VI, 2—4. 18). Diese wurden, der Weichheit des Materiales entsprechend, natürlich aus freier Hand mit dem Stichel ausgeführt.

Wir gehen nun über, die mykenischen Gemmen zu betrachten nach ihrer

## Form.

Mehrere der besten Gravierungen befinden sich auf Fingerringen, die zumeist aus Gold bestehen. Ihre Form ist eine originelle, der mykenischen Kunst eigentümliche; sie findet sich weder in Aegypten noch im Orient so. Der Ringreif pflegt plastisch verziert zu sein, häufig

[1] Die Angaben von Rossbach, Perrot u. a. über die Technik der „Inselsteine" sind durchaus irrig.

[2] Von einem Stücke dieser Art ist die Auffindung genau bekannt: Kuppelgrab von Menidi Taf. 6, 6, S. 35 wurde im Grabe, doch über der dunklen Schicht gefunden.

[3] Was der untrüglichste Beweis für die Anwendung des Rades ist.

[4] Vgl. Tsuntas, Μυκῆναι S. 74.

mit sogenannter Granulierung von echt mykenischer Arbeit[1]; oben befindet sich der grosse elliptische Ringschild, der unten, der Wölbung des Fingers entsprechend, konkav, und dessen Längsachse der des Fingers parallel ist. Der Reif pflegt so eng zu sein, dass er nur an das mittlere Glied des kleinen Fingers eines Mannes oder an einen dünnen Frauenfinger passt. Die flachen Gravierungen sind in der Regel nicht für Besichtigung im Abdruck, sondern im Originale gearbeitet, da dieses, nicht jener die richtigen Körperseiten zu geben pflegt.[2] Es geht daraus hervor, dass diese Ringe nicht zum Zwecke des Siegelns und Abdrückens mit Gravierungen versehen wurden, sondern dass diese Selbstzweck waren und also nur einen bedeutungsvollen Schmuck darstellten.

Es kommt auch vor, dass der Fingerring ganz aus Stein geschnitten ist, wie ein solcher von Jaspis und einer von Chalcedon in Mykenä gefunden wurden (siehe Tafel III, 10; Tsuntas, Μυκῆναι Tafel 5, 5 = unten Fig. 20). Dagegen sind metallne Fingerringe mit eingesetzten gravierten Steinen noch nicht üblich gewesen. Mir ist nur ein einziger mykenischer Stein bekannt (Tafel VI, 17), der sicher irgendwie in Metall eingelassen war; wahrscheinlich war dies ein Fingerring; doch wäre auch ein anderer Gegenstand denkbar, an dem der Stein zur Zierde angebracht sein konnte (vgl. den Dolchgriff von Achat mit Goldhülsen für Glasmasse Ἐφημ. ἀρχ. 1897, Tafel 8, 5).

Die Steine haben regelmässig die Form flacher Perlen oder Schieber. Sie sind immer durchbohrt und wurden, wie die Funde gelehrt haben, mit anderen nicht gravierten Perlen und Schiebern zusammen an Schnüren aufgereiht am Halse oder um das Handgelenk getragen. Die gravierten Steine waren natürlich kostbarer als die glatten, und gewöhnlich scheint eine Person nur einen oder zwei von jenen gehabt zu haben[3]; doch ein vornehmer Mann im Grabe von Vafio trug um die Handgelenke an zwanzig gravierte bunte Steine. Zuweilen waren diese Steine mit goldenen Anhängern geschmückt. Ein vorzüglich erhaltenes Stück dieser Art befindet sich im South Kensington Museum zu London: es ist ein roter Jaspis von Linsenform, auf der einen Seite mit dem gravierten Bilde zweier Löwen, ähnlich Tafel III, 30; ein goldener Draht geht durch den Stein und setzt sich oben fort in einen aus dem Motive von drei Ringen gebildeten verzierten goldenen Anhänger.

Aus den oben erwähnten Fundthatsachen geht nun aber ferner hervor, dass auch die gravierten Steine wohl ebenso wenig wie die Goldringe als Siegel dienten, sondern nur als Schmuck, wenn auch als bedeutungsvoller, als Talismane und Amulette. Auch bei den Steinen sind übrigens die Körperseiten nicht genau für die Betrachtung im Abdrucke berechnet (der Abdruck giebt die falschen Körperseiten z. B. Tafel II, 24. 18. 4).

Die mykenische Kultur war überhaupt sozusagen nicht reif für die Sitte des Siegelns. Denn diese gehört mit dem Gebrauche der Schrift zusammen. Es gab keine Aufzeichnungen, keine Urkunden, denen ein Siegel beizusetzen war. Die Rechtsgeschäfte, die vorkamen, wurden mündlich abgemacht. Wie anders in Babylonien, der Heimat des Siegelns, das zusammen mit dem schriftlichen Urkundenwesen dort in die älteste Zeit zurückgeht. Die mykenischen Leute haben den Gebrauch gravierter Bilder auf durchbohrt getragenen Steinen vom Orient entlehnt, aber, da sie mit Siegeln nichts anzufangen wussten, setzten sie die Bilder auf die zum Schmuck und als Amulett bestimmten Steine der Hals- und Armbänder.

[1] Vgl. über letztere Tsuntas, Ἐφημ. ἀρχ. 1897, S. 127.
[2] Vgl. F. u. Löschcke, myken. Vasen S. 78.
[3] Vgl. Tsuntas, Μυκῆναι p. 73. Ἐφημ. ἀρχ. 1888, p. 175.

Die orientalische Cylinderform, die zum Zwecke des Siegelns so eminent praktisch war, hat die mykenische Glyptik gar nicht verwendet. Mit Unrecht sind einige mykenische Steine als cylinderförmig bezeichnet worden; so ist Tafel II, 46 durchaus nicht, wie Tsuntas sagt, ein Cylinder, sondern eine längliche Halsperle, in der Mitte anschwellend, nach den Enden abnehmend, mit zierlicher Goldfassung an den Enden der Bohrlöcher. Dagegen hat man wohl ungravierte Cylinder von Karneol neben den schieberförmigen Perlen zum Halsschmuck verwendet (so in Gräbern von Jalysos, siehe Mykenische Vasen Tafel B, 11; S. 72).

Die zwei Haupttypen der mykenischen Steine sind a) der linsenförmige (Fig. 5). Der Stein ist kreisrund mit zwei flachgewölbten Seiten, von denen in der Regel nur die eine mit Gravierung geziert ist. Der scharfe Rand verbreitert sich nach den Enden der Durchbohrung zu, für welche natürlich eine grössere Dicke des Steines erforderlich war.

Fig. 5.

b) der schieberförmige, längliche. Der Typus ist weniger häufig als der erste. Auch hier pflegt nur eine Seite graviert zu sein. Die Rückseite ist entweder glatt (Fig. 6) oder mit zwei parallelen Rinnen geziert (Fig. 7).

Fig. 6. Fig. 7.

Neben diese zwei Haupttypen stellen sich als seltenere Formen: die gestreckte rundliche cylinderähnliche Schieberform, die oben schon erwähnt ward (Tafel II, 45—47); der rechteckige Schieber mit flachgerundeten Seiten, eine Form, die auch in Gold ausgeführt vorkommt (so Tafel II, 1. 14)[1]; der dreiseitige Schieber mit drei gerundeten und mit Gravierung versehenen Seiten, teils von kurzer und dicker (Berlin Nr. 49), teils von länglicher (Berlin Nr. 50) Gestalt; den dreiseitigen Schieber mit flachen Seiten haben wir schon in der ältesten Zeit kennen gelernt; er kommt auch jetzt speziell auf Kreta vor (z. B. Berlin Nr. 57. 58); ebenso der vierkantige längliche Schieber (Berlin Nr. 56). Endlich kommen auch, wenn auch selten, verschieden gestaltete petschaftförmige Anhänger vor; dabei ist zuweilen eine Seite plastisch verziert (Berlin Nr. 54. 55; in Gestalt eines liegenden Löwen, Journ. hell. stud. 1897, p. 69, 8). Diese Petschaftformen, namentlich die konische (Fig. 8), die allerdings im mykenischen Kreise ganz selten ist, weisen deutlich auf Einfluss von Syrien hin.[2]

Fig. 8.

Während die Herkunft dieser nebensächlichen Formen leicht kenntlich ist, so bedarf die der Haupttypen etwas genauerer Untersuchung. A. J. Evans glaubt die Vorstufen zu ihnen in gewissen kretischen durchbohrten Steinknöpfen zu erkennen[3], die jedoch jenen Formen nur entfernter ähnlich sind. Dagegen ist vor allem darauf hinzuweisen, dass in Babylonien und in Syrien und in Aegypten aus sehr frühen Zeiten Steine fast ganz derselben Formen gefunden worden sind wie die mykenischen. Grosse durchbohrte Steine der Schieberform kamen unter den ältesten Funden in Babylonien vor.[4] Zuweilen zeigen sie rohe mit der

[1] In Stein z. B. Berlin, Katal. No. 51.

[2] Fig. 8 ist die Form eines auf Cypern gefundenen, doch in rein mykenischem Stile gehaltenen Steatits (Berlin No. 53), der aber doch wohl auf Cypern gearbeitet ist. — Dagegen ist das von Walters, Journ. of hell. stud. 1897, p. 66, pl. 3, 1 als mykenisch publizierte konische Petschaft aus Cypern nicht mykenischen Stils, sondern jünger.

[3] Journ. of hell. stud. XIV, 1894, 335 f.

[4] Mehrere unter den Funden von Sarzec im Louvre. Vgl. Heuzey, Tello pl. 46, 10.

Hand gemachte Gravierung von Tierfiguren; dann ist die eine Seite zur Aufnahme des Bildes abgeflacht. Die Form ist bald mehr die des länglichen Schiebers, bald mehr die linsenartige. Figur 9 ist ein Beispiel der letzteren Art, und zwar mit für die Gravierung abgeflachter einer Seite; es ward in Mossul erworben[1] und stellt einen Steinbock und einen Hirsch dar, darüber einen Jagdspeer, im Raume einfache Füllmotive. Figur 10 hat mehr die Schieberform; es sind wieder Tiere, Steinböcke und Hirsche(?) roh graviert; der genauere Fundort ist unbekannt; der Stein gehörte zu der Petermann'schen Sammlung orientalischer

Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Gemmen.[2] Dasselbe gilt von Figur 11, wo ein Reh nebst einfachen füllenden Strichen dargestellt ist.[3] Ein Stück von gleicher Form, aus weissem Marmor, mit drei rohen Tieren (Hase, Hund?) graviert, stammt aus Surgul in Südbabylonien.[4] Indes kommen gleichartige Stücke in Nordsyrien öfter vor; eines von dort stellt unsere Figur 12 dar[5]; das Füllmotiv über dem Rücken des Steinbockes ist auf flüchtigen mykenischen Steinen sehr ähnlich zu finden (vgl. z. B. Tafel IV, 4).

Alle Steine dieser Art sind nicht nur in der Arbeit roh und flüchtig, sondern auch im Materiale gering; es sind nur undurchsichtige ganz geringwertige Steine. Sie dienten schwerlich als Siegel, sondern wohl nur als grober Schmuck. Sie gehen offenbar in sehr frühe Zeiten zurück. In Aegypten gehören unverzierte Perlen von Karneol und Amethyst von ähnlichen Formen schon dem alten Reiche an. Im mittleren, der zwölften Dynastie, sind schieberförmige Perlen dieser Art sehr gewöhnlich und dieser Epoche besonders charakteristisch[6]; allein sie sind niemals graviert. Auch hier kommen wir wieder zu demselben Resultate wie oben: die Kreuzung von Einflüssen von Aegypten und von Chaldäa über Syrien bringt bei der ägäischen Bevölkerung die Anregung zu ihrer eigenartigen Glyptik; sie lernte frühzeitig — wohl in der Zeit von Aegyptens mittlerem Reiche — Form und Material und Technik für Schmucksteine kennen, in denen sie ihrem Drange zu bilden und zu zieren freien Ausdruck geben konnte.

[1] Im Museum zu Berlin, V. A. 876; schwarzer Stein.
[2] Berlin V. A. 1633; dunkelbrauner Stein mit zwei weissen Querstreifen.
[3] Berlin V. A. 764; schwarzer Stein.
[4] Berlin V. A. 2076.
[5] Berlin V. A. 46; grauschwärzlicher Stein; Geschenk von F. von Luschan.
[6] Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Petrie.

Der eigentlichen Siegelsteinform des Orients, dem Cylinder[1] und ebenso der Aegyptens, dem Skarabäus[2] gegenüber verhielt sich die mykenische Kultur durchaus ablehnend; beide waren ihr wohl zu national beschränkt; sie brauchte freie Bahn, um den eigenen inneren Reichtum zu gestalten; und der Zweck des Siegelns, mit dem jene Formen innig verknüpft sind, scheint ihr ja fremd gewesen zu sein; sie wollte nur, wenn auch bedeutsam, schmücken.

Es sei schliesslich noch bemerkt, dass nicht nur die Skarabäus-, auch die sogenannte Skarabäoidenform, über deren Ursprung wir noch sprechen werden, der mykenischen Glyptik fremd geblieben ist.

Wir betrachten diese nun auch nach

## den Gegenständen der Darstellungen.

Da ist gleich wieder ein Gegensatz gegen die orientalischen Gemmen hervorzuheben: dort haben wir überall von Anfang an ganz feste Typen zumeist religiöser Art, die immer wiederholt und variiert werden. Solche Typen, wie sie die babylonischen Cylinder beherrschen, giebt es in der mykenischen Glyptik nicht. Dort zeigt sich eine alte Kultur, die alles in feste Regeln gebracht, ein Priestertum, das die Typen für die Gottheiten, ihre Gestalt, ihre Handlungen und ihre Verehrung festgestellt hat — hier ein jugendfrisches Volk, das so feste Begriffe sich noch gar nicht gebildet hat und einen so geregelten Kultus der Gottheiten noch nicht kennt, bei dem alles noch im Flusse und im Werden ist.

Deshalb treten religiöse Darstellungen, die im Orient die Glyptik völlig beherrschen, auf den mykenischen Gemmen zurück. Ferner ist daran zu erinnern, dass die mykenischen Gravierungen nicht als Wappen und Siegel, sondern vor allem als Schmuck dienten. So hatte der rein künstlerische Drang freiere Bahn. Im Orient und Aegypten soll die bildliche Kunst immer etwas bedeuten, und man kann sagen, sie ist dort immer eine Art von Schrift, eine Bilderschrift, die etwas ihrem Urheber Wichtiges aussprechen will. Die mykenische Kunst bringt zum ersten Male in der Weltgeschichte Bilder, die nur dem künstlerischen Drange entsprangen, wo der Urheber nicht mit ängstlicher Beflissenheit etwas melden und ausdrücken, nur mit froher Begeisterung das Lebendige darstellen will.

So sehr indes das Religiöse auch in der ganzen mykenischen Kunst zurücktritt, so giebt es doch eine Anzahl von Gemmen, die Gottheiten und Dämonen und ihren Kultus darstellen. Doch fehlt hier fast ganz das Unnatürlich-Uebertriebene und Symbolische, und es herrscht das rein Menschliche. Man erkennt schon hier denselben künstlerischen Geist, der die menschlichen Götter Homers und das Pantheon der klassischen Bildkunst geschaffen hat.

Am deutlichsten kenntlich ist eine rein menschlich gebildete Göttin, die identisch sein muss mit der späteren Artemis, aber ebenso mit Aphrodite zusammenhängt, wie es ja auch späterhin in Griechenland grosse Göttinnen gab, die bald mit Artemis, bald mit Aphrodite identifiziert wurden.[3] Sie erscheint bogenschiessend (Tafel II, 24) — es sind die todbringenden Pfeile der Artemis, die der homerischen Dichtung so wohl bekannt sind, es ist die grosse

[1] Der in Mykenä gefundene Cylinder, Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 10, 38, ist nicht mykenischer, sondern syrischer Arbeit.

[2] Es kommen nur einige importierte ägyptische Skarabäen unter den mykenischen Funden vor. — Ein grosser Bergkristall-Skarabäus aus Beirut in der Sammlung A. J. Evans mit dem flüchtigen Bilde einer ihr Kalb säugenden Kuh, die von einem Löwen angefallen wird, hat Verwandtschaft mit mykenischem Stile; doch ist er durchaus keine mykenische, sondern eine von mykenisierend ägyptischen Werken abhängige syrische Arbeit (vgl. oben S. 18, Anm. 3; 20, Anm. 1).

[3] So die Nemesis von Rhamnus (vgl. Samml. Sabouroff, Vasen, Einl. S. 12f.) und die Genetyllis von Kolias.

Jägerin und Todesgöttin. Andere Bilder zeigen sie mit den ihr heiligen Tieren, mit Schwänen, Bock und Widder vereint (Tafel II, 25—29).[1] Dabei sind die Motive nicht symbolische — sie steht nicht auf den Tieren, wie die Gottheiten im Orient gewöhnlich —, sondern möglichst natürliche. Immer ist die Göttin lang bekleidet wie jede mykenische Frau. Die nackte Göttin, die als fremdes Idol auf einigen Goldblechen Mykenäs lokale Nachbildung gefunden hat, kommt auf den Gemmen gar nicht vor. Sie erscheint als Fremde innerhalb der mykenischen Kultur; die vormykenische Epoche der ägäischen sogenannten Inselkultur hat primitive nackte weibliche und auch männliche Figuren gerne dargestellt[2], aber ein religiöses Idol liegt diesen Bildungen nicht zu Grunde; sie gehören in einen grossen Zusammenhang alteuropäischer nackter primitiver Gräberfiguren. Die mykenische Epoche hat diese Stufe hinter sich; die vereinzelt auf jenen Goldblechen erscheinende nackte Frau ist eine Göttin und bildet ein Idol nach. Das steht mit jenen Inselfiguren in keinem Zusammenhang und ist fremder Einfluss, der nur von Syrien gekommen sein kann; dort war die nackte Göttin damals heimisch[3]; von dort muss sie auch nach Cypern gekommen sein; hier erscheinen, aber erst gegen Ende der Bronzezeit, in der Epoche, wo auch mykenischer Import und orientalische Cylinder auftreten, Thonidole der nackten Göttin, die typisch und stilistisch sich so nahe mit in altchaldäischen Fundschichten schon des vierten Jahrtausends vorkommenden Figuren berühren[4], dass an der östlichen Herkunft dieses Typus kaum zu zweifeln ist. Auch eine Bleifigur von Troia, die aus den Schichten der zweiten bis fünften Stadt stammt[5], gehört nicht in jenen europäischen, sondern den orientalischen Zusammenhang: dort handelt es sich um primitive Menschenbilder allgemeinerer Bedeutung, hier um einen bestimmten Idoltypus einer Göttin; die bekannte in der „Höllenfahrt der Istar" behandelte Sage, dass der Göttin in der Unterwelt aller Schmuck und alle Kleidung abgenommen ward, ist wohl entstanden im Anschlusse an den uralten Idoltypus, aber nicht umgekehrt.[6] — In der nachmykenischen Zeit, der Epoche des Kulturrückgangs, finden wir wieder die nackten primitiven Menschenfiguren alteuropäischer Tradition; der mykenischen Kunst sind einerseits diese fremd, und der orientalische Idoltypus andererseits hat nur geringe vereinzelte Einwirkung gehabt.

Die grosse Göttin unserer Gemmen erscheint aber auch sitzend. Tafel II, 21 zeigt sie mit einem Spiegel in der Hand.[7] Dieser kann den Aphrodite verwandten Zügen beigezählt werden; wahrscheinlicher ist mir in dieser alten Zeit aber ein anderer Sinn des Spiegel-

[1] Vgl. Reichel, vorhellen. Götterkulte S. 59ff. — Wenn Reichel S. 62 meint, das Tier, das die Göttin auf dem Steine Taf. II, 27 halte, sei kein Bock, sondern „eine Antilope, also ein Jagdtier", so irrt er durchaus. Die angeblichen Antilopen auf den mykenischen Gemmen erweisen sich überhaupt bei kritischer Betrachtung entweder als einfache Rinder oder als Böcke.

[2] Ueber die „Inselfiguren" und die daran sich knüpfenden Probleme ist namentlich in jüngster Zeit viel gehandelt worden. Es stehen sich die zwei extremen Ansichten gegenüber, von denen die eine (vertreten durch Sal. Reinach, Revue arch. 1895, XXVI, 367ff.; La sculpture en Europe 1896, p. 92. 99ff.; L'Anthropologie 1898, p. 27) alle, auch die orientalischen nackten Frauenfiguren, auf europäische Heimat im Kreis des ägäischen Meeres zurückführen will, während die andere umgekehrt alles Vorkommen auch auf europäischem Boden aus dem Orient erklärt; vgl. zuletzt namentlich Blinkenberg, praemyken. Oldsager p. 13; Hörnes, Urgesch. d. bild. Kunst S. 183ff. 694f. Hub. Schmidt, Arch. Anzeiger 1898, S. 125ff. 128f. Eine vermittelnde Stellung nimmt A. J. Evans in seiner umsichtigen Behandlung der Frage ein, Cretan Pictographs p. 124ff.

[3] Auch die Göttin von Kadesch ist nach den ägyptischen Darstellungen nackt, als Idol, von vorn gebildet.

[4] v. Fritze im Jahrb. d. arch. Inst. 1897, S. 199ff.

[5] Vgl. Hub. Schmidt, Arch. Anz. 1898, S. 125.

[6] Letzteres haben Reichel, vorhellen. Götterkulte S. 78ff. und Hub. Schmidt, Arch. Anz. 1898, S. 128f. vermutet. — Dümmler vermutet vielleicht mit Recht (in Pauly-Wissowa, Reallex. I, 2761. 2776), dass der Typus schon der vorsemitischen Urbevölkerung Chaldäas, die mit Syrien und Kypros in Verbindung stand, angehört habe.

[7] Reichel's Aeusserungen über dies Bild (Vorhell. Götterkulte S. 62) — er schwankt, ob es nicht eine „Genreszene" sei — sind ganz belanglos.

attributes. Wie das Schattenbild ist auch das Spiegelbild für den primitiven Menschen eine Erscheinungsweise der Geister. Daher die Bedeutung des Spiegels, die uns für das klassische Griechenland durch eine interessante grossgriechische Vase[1] bezeugt wird, wo eine Erinys dem Orest einen Spiegel hinhält, der das Geisterbild der gemordeten Mutter zeigt, eine Bedeutung, die wir in der griechischen Frühzeit erst recht lebendig denken dürfen. Die Göttin, die wir als todbringende bogenschiessende kennen lernten, erscheint demnach hier als Herrscherin über die abgeschiedenen Geister.

Fig. 13.

Mit Mohnköpfen in der Hand zeigt sie der berühmte Goldring Tafel II, 20, den wir im beschreibenden Tafeltexte Seite 9f. ausführlicher besprochen haben und von dem beistehend zur Verdeutlichung des Details die sorgfältige Zeichnung van Geldern's (aus Arch. Ztg. 1883) wiederholt wird. Jenes Attribut stimmt vortrefflich zu unserer Erklärung des vorigen; denn es war gewiss die betäubende schlafbringende Kraft des Mohns, die ihn zu einem alten Symbole der Herrin der Abgeschiedenen machte; in klassischer Zeit war er das gewöhnliche Attribut der Demeter; doch in Sikyon trug ihn auch das Sitzbild der Aphrodite.

Ein anderer Goldring aus Mykenä (Fig. 14)[2] scheint wiederum die sitzende Göttin darzustellen, doch vereint mit einem Manne, der einen Speer trägt. Dieser, vor der sitzenden stehend, fasst sie am Handgelenke (χειρὸς ἐπὶ καρπῷ); es ist die bekannte für die Heimführung zur Ehe symbolische Geste. Der Mann wird dadurch als der Gatte der sitzenden Frau bezeichnet. Es kann wohl kaum zweifelhaft sein, dass wir den Mann Ares zu nennen haben. Die thrakischen Stämme, die Träger des Areskultes waren, siedelten, wie man neuerdings erkannt hat, in Thessalien und Böotien.[3] Sie gehörten hier dem Kreise der mykenischen Kultur an. Selbst zu Kreta hat Thessalien enge und uralte Beziehungen.[4] Die Gattin des Ares auf dem mykenischen Ringe wird noch in ihrer finsteren Gestalt als Enyo und Erinys zu fassen sein, ältere Erscheinungsformen der Aphrodite[5], deren Verbindung mit Ares bei den Stämmen, die seinen Kult pflegten, ursprünglich scheint. In beiden Gottheiten sind Herren der Unterirdischen, der Geisterwelt noch deutlich kenntlich. Der thebanische Drache[6], Deimos und Phobos (Hesiod) sind ihre Kinder. Dass Ares auf dem Ringe nur durch die Lanze gekennzeichnet ist, passt vortrefflich zu der hohen Geltung der Lanze als Symbol des Gottes in seinem Kulte[7]; auch in der homerischen Poesie ist er ja mit einer ungeheuern Lanze bewaffnet und heisst der Lanzenschwinger (ἐγχεσιπάλος). Die Göttin ist auf dem Ringe, ihrem herrschenden Typus gemäss, thronend gebildet; der Künstler wagte es

Fig. 14.

[1] R. Rochette, mon. inéd. 36; Roscher's Lexikon I, 1331.

[2] Fingerring von mit Silber gemischtem blassem Golde aus Mykenä; neuerer Fund, noch unpubliziert; durch Tsuntas Gefälligkeit habe ich Abdruck erhalten, danach die Zeichnung gemacht ist. Links unbärtiger Mann im Schurzgewand, mit Fussbekleidung und Lanze; auf einem Sessel ohne Lehne mit breiten Füssen sitzt eine Frau in dem gewöhnlichen weiten Rock. Der Mann fasst den einen vorgestreckten Arm am Handgelenk.

[3] Tümpel in Pauly-Wissowa, Reallexikon II, 642 ff.

[4] Vgl. A. J. Evans im Journ. of hell. stud. 1894, XIV, 358.

[5] Tümpel in Pauly-Wissowa II, 647 nimmt an, dass Aphrodite, durch die „Pelasger" gebracht, an die Stelle der Erinys oder Enyo getreten sei; wahrscheinlich sind es nur verschiedene Namen derselben Göttin.

[6] Ares und Erinys Tilphossa als Eltern des Drachen, Schol. Soph. Ant. 126; vgl. Tümpel, a. a. O. 646.

[7] Tümpel in Pauly-Wissowa II, 648.

noch nicht, sie stehend von Ares geführt darzustellen; dies geschah später; der Kypseloskasten zeigte den Ares Ἀφροδίτην ἄγων. Die Göttin ist ohne Attribut auf dem Ringe, da sie mit dem Gatten vereint erscheint. Nur hinter ihr ist ein Gewächs angedeutet, ein ihr heiliger Strauch, zu dem man den Baum an gleicher Stelle auf dem grossen Goldring vergleiche.

Endlich ist die sitzende Göttin wahrscheinlich auch auf einem linsenförmigen Hämatit der Sammlung Bourgouignon in Neapel zu erkennen (Fig. 15).[1] Vor der sitzenden steht wieder, wie Tafel II, 21, eine andere Frau, die den einen Arm erhebt, offenbar um zu adorieren. Auf dem einen Arm der sitzenden scheint etwas wie ein Korb angedeutet, was an die geflochtene Ciste als Attribut der Demeter erinnert.

Fig. 15.

Die rein menschliche Bildung der mykenischen Götter erschwert es, sie zu bestimmen; nur Attribute oder Umgebung verschaffen uns festen Anhalt. So können wir die von zwei Löwen umgebene Göttin Tafel VI, 5 mit Rhea identifizieren. Gerade diese Göttin hier zu finden, darf uns nicht wundern. Der Kult der Rhea gehörte schon der kleinasiatischen Urbevölkerung an und tritt auf Kreta ganz ebenso auf wie in Kleinasien.[2] In späten Nachbildungen erhaltene altkleinasiatische Idole zeigen, wie gerade hier das Bild einer symmetrisch, ganz so wie auf der Gemme, von zwei Tieren umgebenen Gottheit alteinheimisch war.[3] Unter allen Darstellungen von Gottheiten auf mykenischen Gemmen hat diese am meisten Aehnlichkeit mit einem Götterbilde; doch ist auch hier die Göttin selbst, nicht ihr Bild gemeint.

Ein anderer Fall, wo das Attribut uns die Gottheit erkennen lässt, liegt bei Tafel II, 39 und VI, 18 vor: nur ein Gott kann den Greif, das gewaltige dämonische Untier, gebändigt wie einen Hund am Bande führen[4]; der das eine Mal stolz mit gehobenem Kopfe und in feierlichem langem Gewande dastehende, das andere Mal mit dem Scepter thronende Mann muss ein hoher Gott sein; und dasselbe ist wahrscheinlich für den gleichartigen Mann mit dem Beile auf der Schulter (Tafel II, 47). Beide werden den Himmelsgott Zeus darstellen, dessen Waffe das Beil ist[5] und der die Untiere bändigt und sich dienstbar macht.

Auch andere Darstellungen zeigen männliche Gestalten als Herrscher über dämonische Ungeheuer; jene können aber nur Gottheiten oder Heroen bedeuten. Tafel II, 34 zeigt einen solchen rein menschlich nackt gebildeten Gott, der zwei Dämonen eines gleich zu besprechenden phantastisch tiergestaltigen Typus an den Zungen packt, zum Zeichen, dass sie ihm völlig unterthan sind. Auf einem anderen ähnlichen Steine (Fig. 16) fasst er die beiden Dämonen an den Köpfen

Fig. 16.

[1] Unpubliziert. Abdruck verdanke ich der Gefälligkeit des Besitzers. Die Arbeit ist sehr flüchtig. Der Sitz ist nur durch zwei mit dem Rundperl gemachte Kugeln angedeutet; ähnlich die Brust der Stehenden und der Ansatz ihres erhobenen Arms. Die Tracht ist die gewöhnliche. Hinter der Stehenden ein Rest wie von einem Gewächs, einer grossen Aehre od. dgl.

[2] Vgl. Kretschmer, Einleitg. in d. Gesch. d. griech. Sprache S. 194, der nachweist, dass die bekannten phrygisch-kretischen Uebereinstimmungen (vgl. zuletzt A. J. Evans im Journ. of hell. stud. 1897, 374) auf die vorphrygische kleinasiatische Bevölkerung zurückgehen.

[3] Unserer Gemme besonders ähnlich ist das Idol der Rhea mit den Löwen auf Kaisermünzen von Klazomenae (Brit. Mus., catal. Ionia pl. 7, 8). Ebenso erscheint die ephesische Artemis unten mit zwei Hirschen oder Rehen auf Münzen und Gemmen, die Artemis Leukophryene mit zwei Gänsen unten (Magnesia, Brit. Mus., cat. Ionia pl. 19, 4—7) u. a.

[4] Dies giebt denn auch Reichel, vorhellen. Götterkulte S. 65 zu.

[5] Das noch in archaisch-griechischer Zeit ein Weihgeschenk an Zeus ist, vgl. die Funde von Olympia, Olympia IV, S. 71 und die der Grotte von Psychro auf Kreta, Mus. it. II, Taf. 13, 3. 4.

(wie es scheint am Ohre).[1] Auf dem schönen Schieber im Britischen Museum Tafel VI, 16 sind zwei mit dem Schurze bekleidete Männer um einen jener Dämonen beschäftigt; einer fasst ihn am erhobenen Vorderbein: sie bändigen ihn wohl durch Beschwörung, sie sind seine Herren.

Eine andere hohe Gottheit kommt nur in idolartiger Gestalt vor: einmal auf dem Goldringe Tafel II, 20, dann auf der bemalten Stucktafel ('Εφημ. ἀρχ. 1887, Tafel 10, 2; Perrot-Chipiez VI, fig. 440; Tsuntas-Manatt, Mycen. age pl. 20), wo ein Altar vor ihr steht und noch auf einem unpublizierten Goldringe.[2] Es ist eine von Frauen verehrte Gottheit, und deshalb selbst vielleicht weiblich[3], doch gewappnet mit Schild und Lanze, mit langem flatterndem Haare. Es ist ein Idol ganz wie die Palladien klassischer Ueberlieferung, die ja gewiss Idolen mykenischer Epoche entsprochen haben. Schon in mykenischer Zeit muss die in dieser Gestalt verehrte Göttin von Athen weite Geltung sich verschafft haben[4]; es wäre nicht unmöglich, dass schon jene Denkmäler die „Athenerin", Athenaia darstellten. Die hohe Bedeutung, welche gerade im Kultus der Athena in alter Zeit dem vom Himmel gefallenen Idol als dem Sitze der Gottheit zukommt[5], erklärt es wohl, dass die Göttin hier nur als Idol, als Palladion, nicht als lebendige Figur erscheint.

Alle oberen mykenischen Gottheiten, die wir erkennen können, sind rein menschlich gebildet, ohne alle tierischen Teile. Es giebt hier keine Tierköpfe, ja nicht einmal Beflügelung. Es zeigt uns dies von neuem, wie selbständig die mykenische Kunst der ägyptischen und orientalischen gegenübertritt. Selbst die syrische nackte Göttin konnte sich nicht einbürgern, und auch charakteristisch phönikische Gottheiten, wie der Fischgott und alle fisch- und schlangen-beinigen Wesen, fehlen, ebenso wie die geflügelten, der mykenischen Kunst noch ganz.

Dagegen besitzt sie ihre eigene Art von niedrigeren göttlichen Wesen, Dämonen menschlich-tierischer Gestalt; vor allem jene viel besprochenen Wesen, deren beste Darstellungen wir auf Tafel II, 30—35 und Tafel VI, 16 vereinigt haben; dazu oben Fig. 16.

[1] Gestreifter Achat mit einem Bügel von Bronze. Linsenförmig. Abg. Annali dell' Inst. 1885, tav. GH, 8, p. 195; Journ. of hell. stud. 1894, p. 120, fig. 14; Helbig, question mycénienne p. 37 [325], fig. 24. Der Stein ist in der Sammlung des Herrn Aug. Castellani zu Rom. Als ich denselben im März 1884 bei ihm bemerkte, gab er mir mit Bestimmtheit an, der Stein, den bisher noch niemand beachtet habe, sei in den von der Familie Bruschi zu Corneto ausgegrabenen Gräbern gefunden; dem entsprechend habe ich ihn Myken. Vasen S. 48 als aus Corneto stammend erwähnt. Später muss der Besitzer aber Orvieto als Fundort angegeben haben, da diese Angabe bei Rossbach, der den Stein in den Annali 1885 a. a. O. publizierte, steht. Ich halte beide Fundnotizen für problematisch; der Stein wird wohl aus Griechenland stammen und von einem Händler in Rom verkauft worden sein. — Die Dämonen tragen Kannen wie Taf. II, 32. 33.

[2] Ein sehr interessanter Goldring der Sammlung A. J. Evans, den der Besitzer demnächst veröffentlichen wird, zeigt das Idol klein in der Luft ohne Schild, aber mit Lanze; auch hier ist es eine Frau die anbetet. Der Ring ist besonders wichtig auch dadurch, dass hinter dem Idol ein Heiligtum, ein Temenos mit Kultsymbol angegeben ist. — Reichel, vorhellen. Götterkulte S. 52 ff. leugnet das Vorkommen von Idolen im mykenischen Kreise lediglich aus vorgefasster Meinung und ohne irgend einen triftigen Grund.

[3] Tsuntas vermutet Zeus in ihr ('Εφημ. ἀρχ. 1891, p. 31 f.), was nicht wahrscheinlich ist. Auch die zwei kleinen Bronzen von Tiryns und Mykenä ebenda Taf. 2, 1. 4 erklärt er so. Diese Bronzen (wiederholt bei Perrot-Chipiez VI, fig. 353. 354 und Helbig, question mycénienne p. 18) sind indes überhaupt, wie wir schon oben S. 20, Anm. 7 erwähnten, keine mykenischen Arbeiten; sie sind Import syrischer Arbeit nach ägyptischen Vorbildern (ähnliche Bronze, mit Schild, in Samml. Trau in Wien). Der mykenische Stil war auch in der Rundfigur ein völlig anderer, wie die Bleistatuette bei Tsuntas, Μυκῆναι Taf. 11 (= Perrot VI, p. 759), die Berliner Bronze Perrot VI, p. 754 f. und verschiedene kretische Bronzen (zwei treffliche rein mykenische Stücke in Wien, Arch. Anzeiger 1892, S. 48, andere im Kunsthandel, eine Monum. ant. dei Lincei VI, 179, fig. 15, Terrakotta einer Frau ebenda 173, vgl. Berl. Phil. Wochenschr. 1896, 1519 f.) zeigen können.

[4] Vgl. E. Meyer, Gesch. d. Alterthums II, S. 114 f.

[5] Vgl. Dümmler in Pauly-Wissowa, Reallexikon II, 1988 ff.

Ausser auf den Gemmen erscheinen sie bekanntlich noch auf einer Bronzekanne aus Cypern[1] und einer Wandmalerei aus Mykenä[2]; neuerdings sind sie auch in Relief auf gegossenen Glasplättchen aus einem Kuppelgrabe zu Mykenä zu Tage gekommen.[3] Wir werden uns wohl immer damit begnügen müssen, den Kreis nur im allgemeinen zu bestimmen, dem diese Wesen angehören. Dies lässt sich aber mit hinreichender Bestimmtheit thun.

Zunächst ist klar, dass ein einziger Typus vorliegt, auch wo die Einzelheiten ein wenig differieren. Die neuerdings versuchte Spaltung in mehrere Typen ist willkürlich und beruht auf ungenauer Beobachtung; das Wesen, das man in verschiedene Gestalten mit Esels-, Löwen-, Stier-, Pferd- und Schweinekopf hat zerlegen wollen[4], ist in Wirklichkeit immer das gleiche. Wo der Kopf sorgfältig gearbeitet ist, da erscheint er löwenartig; wenn er in flüchtiger Arbeit manchmal an andere Tiere erinnert, so wird dies nur Zufall sein; nur einmal scheint statt des Löwen- wirklich ein Eberkopf gemeint (Tafel II, 33). Die Ohren sind indes in der Regel nicht die des Löwen[5], sondern lang und spitz wie die des Pferdes oder Esels. Doch die Ohren gehören zusammen mit dem den Rücken herabhängenden Teile, der mit einem Gurte um die Hüfte gebunden ist. Dieser ist als zottig charakterisiert und kaum anders zu verstehen denn als umgehängtes Fell eines anderen Tieres. Der Kamm endet zuweilen in eine hornartige Spitze. Die Beine sind, wo immer die Ausführung sorgfältiger ist, unzweifelhaft löwenartig. Die Arme erscheinen zuweilen menschlich, andere Male wie Löwentatzen.[6]

Der Charakter dieser Dämonen war ein weiter und vielseitiger. Wir sehen, dass sie als gewaltige Jäger von riesiger Stärke gedacht wurden; wir sehen sie einen erlegten Steinbock, einen Hirsch, ja einen Stier und selbst zwei Löwen[7] als Jagdbeute auf der Schulter wegtragen oder sonst zwei Löwen bezwingen.[8] Das leider fragmentierte mykenische Gemälde zeigt mehrere dieser Dämonen mit einer Stange auf der Schulter, an der gewiss Jagdbeute zu ergänzen ist.[9] Sie erscheinen ferner, wie wir sehen, gebändigt, „geschweigt" nicht durch Kampf, sondern wohl durch Beschwörung bezwungen, von höheren göttlichen menschlich gestalteten Wesen. Endlich erscheinen sie im Besitze einer wunderbaren Flüssigkeit, die sie in Kannen tragen und mit der sie einmal einen Strauch zu benetzen scheinen.

Zur Verdeutlichung des Wesens dieser Dämonen können fremde Analogieen helfen, namentlich die von Babylonien in der semitischen Welt weit verbreiteten Vorstellungen von den vielgestaltigen Chaostieren, welche ein oberer Gott bändigt[10], oder die von den babylonischen Dämonen, die als gewaltige Jäger Stiere schlagen und allerlei böses dämonisches

[1] Perrot-Chipiez III, fig. 555. 556; vgl. unseren Text zu Taf. II, 32. Der Bronzehenkel ist mykenischer Import, nicht cyprische, noch weniger syrische Arbeit (vgl. oben S. 20, Anm. 6).

[2] Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. 10, 1. Perrot-Chipiez VI, p. 886. Tsuntas-Manatt, Myc. age p. 301.

[3] Tsuntas in Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρ. 1896, S. 31. Die Dämonen stehen (nach Tsuntas), Gefässe in den Händen haltend, zu den Seiten eines Dreifusses oder Altars; ich habe die Stücke noch nicht gesehen. Ebenda erwähnt Tsuntas eine neugefundene Gemme, wo derselbe Dämon zwei Löwen bezwingt.

[4] Cook im Journ. of hell. stud. XIV, 1894, p. 84. 106. 120. 138. 153 mit den bezüglichen Abbildungen. Cook sieht Verehrer der betreffenden Tiere, in die Haut derselben gekleidet, eine Ansicht, die schon durch sorgfältige Betrachtung der Denkmäler sich widerlegt.

[5] An dem cyprischen Bronzehenkel sind sie es.

[6] Vogel- und Insekten-Körperteile, die Milchhöfer erkennen wollte, sind nirgends deutlich.

[7] Berlin, Katal. 11.

[8] Der oben Anm. 3 genannte neugefundene Stein von Mykenä.

[9] Vgl. dazu einen trefflichen hittitischen Cylinder des zweiten Jahrtausends (Abdruck bei Cades, impr. cl. V, 26—28), wo ein Dämon mit Steinbock- und einer mit Ochsenkopf an einer Stange einen erlegten Hirsch tragen.

[10] Vgl. Gunkel, Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit. Göttingen 1895.

Unwesen treiben, doch von Marduk gebändigt und beschworen werden können[1], oder die Vorstellung von dem wunderbaren Lebenswasser[2], das, wie es scheint, auf assyrischen Bildwerken von Dämonen in kleinen Eimern getragen wird zu den Seiten des Lebensbaumes. Unsere Ueberlieferung des griechischen Glaubens enthält keine Dämonen, die den mykenischen völlig entsprechen; doch viele analoge Züge, die nur hier und dorthin versprengt und durch weitgehende Individualisierung unkenntlicher geworden sind. Verwandte Wesen sind gewiss die Kentauren, die auch gewaltige Jäger sind und auf altgriechischen Bildwerken gewöhnlich mit Jagdbeute auf der Schulter erscheinen, und die von den Lapithen bezwungen werden. Auch sind die Kentauren den frühgriechischen Stämmen eigen, die Träger der mykenischen Kultur waren. Eine merkwürdige Parallele bietet ferner der zu einem einzelnen Heros individualisierte, aber wohl nur eine ältere Dämonenklasse vertretende, in der Gegend echt mykenischer Kultur des Peloponneses heimische Argos, der mit seiner gewaltigen Körperkraft den Stier erlegte, der Arkadien verwüstete; er zog ihm das Fell ab und hing es um seine Schultern (was merkwürdig an das übergehängte Fell unserer Dämonen erinnert); er tötet den Satyr, der den Arkadern das Vieh wegtrieb (und bei dem man an den Dämon unserer Tafel II, 33 erinnern möchte); er tötet die Echidna, wird aber selber von Hermes (durch Zauber und Beschwörung, wie unsere Dämonen) bewältigt. Dass diese Sage der vordorischen Zeit der Argolis, die Herakles noch nicht kannte, also der mykenischen Epoche angehört, hat v. Wilamowitz erkannt.[3] An eine im südlichen ägäischen Meere, also im eigensten Bereiche mykenischer Kultur, heimische Dämonenart, die Telchinen, darf ebenfalls erinnert werden. Sie gehören freilich dem Meere an, haben Teile von Fisch und Schlange und zwischen den Zehen die Schwimmhaut der Gänse[4]; es sind tückische Dämonen; sie sollten das wunderbare Styxwasser geholt und damit zum Schaden für Wachstum und Vieh die Insel Rhodos besprengt haben.[5] Dies ist ein für unsere Gemmen besonders merkwürdiger Zug. Das wunderbare Wasser der altgriechischen Sage ist eben das Styxwasser. Die Krüge unserer Dämonen werden ebenfalls ein Wunderwasser enthalten, und schon Milchhöfer hat bei ihnen an das Styxwasser gedacht.[6] Das Wunderwasser in der Macht und in den Händen tiergestaltiger mächtiger Dämonen: das ist das Gemeinsame der Telchinensage und unserer Gemmen. Das in unserer Ueberlieferung nur als schrecklich und verderblich erscheinende Wasser hatte ursprünglich wohl, wie alles Unterirdisch-Dämonische, auch eine zweite wohlthätige Seite, belebende Wunderkraft. Diese letztere ist wohl auf der Gemme Tafel II, 32 gedacht. Der aus späterer Zeit überlieferte Glaube, dass das Styxwasser in keinem Gefässe aufbewahrt werden könne, nur in der Hufe oder dem Horn wunderbarer Esel[7], geht vielleicht zurück auf die mykenische Vorstellung der Dämonen mit Eselsfell, die das Styxwasser in ihrer Gewalt haben. Endlich muss hier auch erinnert werden an jene Quelldämonen mit den Eselsohren im altphrygischen Glauben, die Silene, Marsyas und Midas, der ursprünglich selbst

[1] Vgl. was Jeremias in Roscher's Lexikon II, 2353 anführt.
[2] Vgl. ebenda 2356.
[3] Herakles I, S. 83, Anm. 47.
[4] Vgl. v. Wilamowitz in den Gött. gel. Nachrichten 1895, 243.
[5] Strabo 14, 2, 7, p. 654.
[6] Indem er an Iris erinnerte, die bei Hesiod das Styxwasser in goldener Kanne holt (Milchhöfer, Anfänge S. 68f.); allein Iris steht hier nur als die Götterbotin des Epos; auf sie wird übertragen sein, was ursprünglich jenen älteren Dämonen zukam.
[7] Aelian, de nat. anim. 10, 40. Plut. de primo frig. 20, 3. Vgl. Cook im Journ. of hell. stud. XIV, 99.

auch Quelldämon war[1]; ein paralleler Dämon ist der tanagräische Triton[2]; der Zug der Sagen, dass der gewaltthätige Dämon von höherer Macht besiegt oder durch List gefangen wird, entspricht der Darstellung der gebändigten „geschweigten" Dämonen der Gemmen; und die Kannen in ihren Händen und ihre eselsartigen Ohren entsprechen wesentlich der Vorstellung von jenen Quellwesen.

Vielleicht steht auch die Tradition von Polyneikes und Tydeus in einem entfernten Zusammenhange mit unseren Dämonen. Adrast's Traume entsprechend erscheinen diese Helden als Löwe und Eber, d. h. mit den umgehängten Fellen der Tiere. Polyneikes ist ein Heros des böotischen Ares, den wir bereits als einen mykenischen Gott kennen gelernt haben. Löwe und Eber erscheinen ferner als Gespann des Kadmos und der Harmonia; Kadmos hat sie bewältigt und sich dienstbar gemacht.[3] Auch bei diesen Sagen scheinen ältere löwen- und eberköpfige Dämonen zu Grunde zu liegen, die von einem höheren Wesen bezwungen werden.

Die besondere Eigentümlichkeit der Dämonen unserer Gemmen, dass sie menschlich aufgerichtete Löwen (und Eber?) sind, doch das Fell eines anderen Tieres umgehängt und umgegürtet haben, wird sich aus ihrer Eigenschaft als Jäger, aus dem Streben sie als solche zu charakterisieren und zugleich ihre Furchtbarkeit zu erhöhen, genügend erklären. Durch gar nichts aber werden wir auf die Benutzung fremder Vorbilder geführt.[4]

Gleichwohl ist eine Aehnlichkeit der gesamten Gestalt mit der ägyptischen Nilpferdgöttin Taueris unverkennbar[5]; dieselbe erstreckt sich auf die Haltung, die Arme, die Füsse, den Kopf mit der häufig heraushängend gebildeten Zunge und den Kamm im Rücken mit seinem spitzen Ende. Ein Zusammenhang muss hier bestehen. Man hat gemeint, die mykenischen Dämonen seien „missverstandene Nachbildungen" des ägyptischen Typus[6]; allein da hat man die mykenische Kunst eben völlig missverstanden. Wir haben schon zur Genüge gesehen, dass sie nirgends etwas von Aegypten äusserlich übernommen oder gar missverstanden nachgeahmt hat, da sie nur wiedergiebt was ihr innerlich ganz zu eigen geworden. Wie sollten aber von der fest individualisierten, in ihrem bestimmten Typus nie schwankenden Taueris unsere Dämonen weiter Bedeutung stammen, bei denen gerade das Individuelle jener, die Weiblichkeit und der Nilpferdkörper niemals vorkommt? Und wie sollten die Mykenäer darauf kommen, dem Dämon ein umgehängtes Fell zu geben, wenn sie die ägyptische Figur nachahmten, der dies durchaus fehlt? Das Umgekehrte ist viel leichter denkbar: die Taueris ist die von der ägyptischen Kunst gemachte Spezialisierung eines ihr von aussen überlieferten Dämonentypus! Und dies ist auch nicht im mindesten unwahrscheinlich. Die Figur der Taueris[7] tritt zuerst im mittleren Reich, der Zeit der älteren ägäischen Beziehungen zu Aegypten, auf;

[1] Kretschmer, Einl. in d. Gesch. d. gr. Sprache S. 199.

[2] Bulle in Athen. Mitth. 1897, S. 401.

[3] Vgl. Crusius in Roscher's Lexikon II, 841. Dümmler in Pauly-Wissowa, Reallex. I, 2731. Den Löwen brauchte Dümmler nicht aus dem Kulte der Göttermutter herzuleiten; er gehört zur mykenischen Kultur, aus der jene Traditionen herstammen.

[4] Die Versuche von Rossbach (Arch. Ztg. 1883, 175; Annali 1885, 196), den Typus aus missverstandenen orientalischen Vorbildern zu erklären, bedürfen keiner Widerlegung; er citiert den Typus des Greifs auf persischen Bildwerken als Vorbild der mykenischen Gemmen!!

[5] Hervorgehoben von Winter, Jahrb. d. Inst., Anz. 1890, S. 108; doch hatte Milchhöfer die Aehnlichkeit natürlich längst bemerkt, sich aber gegen die Zusammengehörigkeit ausgesprochen (Anfänge d. gr. Kunst S. 56, Anm.).

[6] Winter, a. a. O. Gute Bemerkungen dagegen macht Tsuntas, Ἐφημ. ἀρχ. 1891, 35 ff., der nur zu weit geht, wenn er jeden Zusammenhang leugnet.

[7] Vgl. über sie namentlich die Spezialstudie von Krall in Benndorf, Gjölbaschi S. 82 ff.

sie ist Repräsentantin des fernen Westens, des Sonnenuntergangs. Ihr Idol könnte sehr wohl sich angeschlossen haben an fremde, zur Zeit des mittleren Reiches von den Seevölkern und zu Lande von den Libyern her verbreitete Dämonentypen, so wie ihr Gegenbild, der den Osten vertretende Besa im Idoltypus gewiss auch fremden Ursprungs ist.[1]

Einen noch viel allgemeineren unbestimmteren Charakter als die eben besprochenen haben die anderen halbtierischen mykenischen Dämonen. Sie erscheinen auch in sehr wechselnder Gestalt. Das ihnen gemeinsame ist, dass sie bis zur Hüfte Menschen-, von da ab Tiergestalt haben, ja sogar zuweilen in zwei verschiedene Tiere auslaufen. Die besten Beispiele geben Tafel II, 38. 40. 41; VI, 6; noch zwei andere siehe im Journ. of hell. stud. XIV, 1894, p. 116, fig. 11[2] und 133, fig. 17; ein weiterer Stein dieser Art ist in Kopenhagen.[3] Die Dämonen haben abwechselnd Löwen-, Stier-, Steinbock- und Hirsch-Oberkörper. Sie gehören gewiss zu der in allen primitiven Religionen grossen Klasse tückischer, böser, schreckhafter Dämonen, denen eine Individualisierung noch mangelt. Insbesondere darf daran erinnert werden, dass die Griechen in alter Zeit offenbar die Krankheiten als das Besessensein von einem tiergestaltigen Dämon auffassten, wie die zahlreichen Tiernamen (λέων, κύων, ἵππος, κάπρος, ὄφις u. a.) für Krankheiten[4] erkennen lassen. Diese Dämonen sind natürlich ursprünglich in Tiergestalt irrende Totengeister, die die Lebenden plagen.[5] In diesen Kreis ältesten Glaubens werden gewiss die Gestalten jener Gemmen gehören. Ihre künstlerische Gestaltung ist wieder durchaus originell mykenisch und von den tierköpfigen ägyptischen und syrischen Wesen verschieden. Einer dieser Dämonen, der mit dem Stieroberteil, hat sich auf Kreta in die spätere Zeit hinein erhalten und ward allgemein bekannt als der Minotauros, der böse, Menschenopfer fordernde, Menschen verschlingende Dämon, dessen Typus sich von dem mykenischen nur dadurch unterscheidet, dass er statt des Stieroberkörpers nur den Stierkopf hat; die Kontinuität der Typen ist aber unzweifelhaft; wie auf den mykenischen Gemmen, so erscheint der Dämon auf den altkretischen Münzen in heftiger Bewegung.[6] Dass der Dämon auf Kreta sogar schon der vormykenischen Epoche angehörte, hat Evans durch eine rohe Darstellung auf einem Wirbel von Phaestos zu zeigen gesucht, die aber leider nicht deutlich genug ist um Zweifel auszuschliessen.[7] — Noch die tierköpfigen Gestalten auf dem Mantel der Demeter des Damophon zu Lykosura sind ohne Zweifel ein Nachklang jener in der mykenischen Zeit so beliebten Typen.[8]

Fig. 17.

Hier schliessen sich nun auch die Sphinx und der Greif an. Die Sphinx, der Löwe mit menschlichem Kopfe ist selten auf den Gemmen; sie kommt hier ungeflügelt (Tafel II, 48) und geflügelt, zu zweien um einen Palmstamm gruppiert (beistehend Fig. 17, goldener Ring aus Mykenä, nach Perrot-Chipiez VI, fig. 428, 22) oder

[1] Besonders merkwürdige Darstellungen der Taueris nebst Besa kommen auf gewissen Gravierungen von Elfenbeingriffen aus Aegypten (der Art wie Perrot-Chipiez I, fig. 577) vor (Beispiele im Louvre und British Museum); hier erscheint sie neben einem gefesselten Barbaren; auch kommt sie hier ohne die hängenden Brüste und auch im Kopfe den mykenischen Dämonen ähnlicher gestaltet vor.

[2] Ein jetzt A. J. Evans gehöriger Stein, den ich früher in Athen in einer Privatsammlung gesehen hatte.

[3] Im k. Museum, grüner Porphyr, linsenförmig; Dämon mit dem Vorderkörper eines Stiers. Aus Kreta.

[4] Vgl. W. H. Roscher, das von d. Kynanthropie hand. Fragm. des Marcellus S. 11; Rhein. Museum 1898, S. 173.

[5] Vgl. Roscher, Rhein. Mus. 1898, S. 199 f.

[6] Vgl. die Typenzusammenstellung bei A. J. Evans, Journ. hell. stud. 1897, S. 369.

[7] Journ. hell. stud. 1894, S. 284; 1897, S. 370.

[8] Vgl. Milchhöfer in Philol. Wochenschr. 1895, S. 948. 847.

einzeln[1] vor. Häufiger erscheint sie auf mykenischen Elfenbein-, Glas- und Goldarbeiten, hier immer geflügelt, immer ruhig gelagert oder stehend, als Wächter, als mächtige Abwehr gegen alles Böse gedacht. Das Geschlecht ist unbestimmt; der Kopf ist gewöhnlich von einer Mütze bedeckt mit langem, flatterndem Zipfel, wie ein Helmbusch; es mag dies eine Art königliches Abzeichen sein sollen. Der Ursprung der Sphinx ist noch dunkel. In Aegypten, wo man sie früher ursprünglich heimisch dachte, wird sie jetzt als fremd erkannt; sie kam wahrscheinlich in der Zeit zwischen dem alten und mittleren Reich oder erst während des letzteren herein.[2] In Aegypten ward nur der flügellose Typus heimisch; dagegen kannte Syrien in der Zeit des neuen Reiches den geflügelten, und unter syrischem Einfluss erscheint dieser zuweilen auch in Aegypten.[3] In Babylonien ist die Sphinx ganz fremd; in der syrischen Kunst aber ist sie jedenfalls nicht älter als in der mykenischen. Ob die Schöpfung dieser oder jener zuzuweisen ist, bleibt ungewiss; vielleicht ging auch sie aus von einem der Völker des südlichen ägäischen Meeres.

Der Greif, der geflügelte Löwe mit Adlerkopf, geht zwar gewiss auf fremde Anregung zurück, ist aber von der mykenischen Kunst originell ausgestaltet und so wieder weiter verbreitet worden. Die chaldäische Kunst hat den Typus des geflügelten Löwen mit Adlerhinterbeinen geschaffen und, wie es scheint, für das Chaostier, den Drachen Tiamat verwendet.[4] Der (ungeflügelte) Löwe mit Adlerkopf erscheint für uns jetzt zuerst im mittleren Reich in Aegypten.[5] Der geflügelte Löwe mit Adlerkopf und eigentümlichem Kamm erscheint dann völlig gleichartig auf den mykenischen und den ägyptischen Denkmälern des neuen Reiches[6], auf letzteren nicht nur in Stilisierung und Verwendung ganz mykenischer Art, sondern auch gerade in solcher Umgebung, wo auch sonst starker mykenischer Einfluss nachweisbar ist. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass dieser Typus von der mykenischen Kunst gestaltet und von ihr verbreitet worden ist. So kam er auch in die altsyrische Kunst, die ihn aber ganz als Gegenstück der Sphinx, nur als ruhig sitzenden Wächter, nicht als dämonisches Raubtier, wie er in der mykenisch-ägyptischen Kunst erscheint, verwendete, ein wichtiges, sicheres Beispiel für engeren Zusammenhang mykenischer und ägyptischer als ägyptischer und syrischer Kunst. Dieser syrische Typus sollte dann später, nach dem Verfall der mykenischen Kunst, auf die heranwachsende altgriechische grossen Einfluss üben.[7]

Der Greif ist ziemlich häufig auf den Gemmen; vgl. Tafel III, 1. 5. 8, wo er als gewaltiges Raubtier erscheint; ebenso Berlin, Katalog 51. Tafel II, 39 und VI, 18 ist er gebändigt von einem Gotte, der ihn am Bande führt. Fig. 18 (Stein aus Mykenä nach Tsuntas, Μυκ. Tafel 5, 6) erscheinen zwei Greife angebunden an eine gewundene Säule; sie sind von einer höheren Macht gebändigt, an die Kette gelegt und zur Bewachung des durch die Säule angedeuteten königlichen Palastes gezwungen. In ähnlicher Weise kommen auch zwei gehörnte

[1] Ein von mir 1882 im Kunsthandel in Athen gesehener mykenischer roter Jaspis zeigt eine gelagerte Sphinx mit gehobenem langem gleich unter dem Halse ansetzendem Flügel.

[2] Vgl. Flinders Petrie, history of Egypt I, 52 f.

[3] Vgl. v. Bissing im Jahrb. d. Inst. 1898, S. 43.

[4] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 1747.

[5] Auf dem neu gefundenen Goldschmuck der Zeit Usertesen III. (Petrie, hist. of Egypt I, p. 177).

[6] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 1743 ff.

[7] Vgl. meine Ausführungen in Roscher's Lexikon I, 1754. — Damals hatte ich noch vermutet (a. a. O. 1751), dass der geflügelte Löwe mit Adlerkopf in Syrien entstanden und von da nach Aegypten und dem ägäischen Meere gekommen sei, während mir jetzt die mykenische Herkunft ungleich wahrscheinlicher ist.

Flügellöwen vor (Tafel III, 24). Ein mykenischer Goldring[1] zeigt zwei ruhige Greife mit umgewandtem Kopfe symmetrisch wappenartig gruppiert. Ein sitzender Greif mit Halsband auf einem linsenförmigen Steine ist in Berlin (Katalog No. 14). Ein schieberförmiger Stein aus Mykenä zeigt einen ruhig sitzenden Greif[2]; ebenso ein Chalcedon-Schieber Fig. 19[3], wo der Oberkörper auffallend gestreckt ist.

Fig. 18. Fig. 19. Fig. 20.

Herakles und seine Thaten sind der mykenischen Welt noch unbekannt, eine Thatsache, die zu der viel angefochtenen, aber noch jüngst wieder glänzend verteidigten[4] Annahme dorischen Ursprunges des Herakles sehr wohl passt. Nur eine Darstellung auf mykenischen Gemmen erinnert etwas an Herakles: der Mann, der mit jeder Hand einen Löwen gepackt hält (Fig. 20).[5] Dies Bild ist gewiss unter orientalischem Einfluss entstanden; es zeigt sich dies besonders im Motiv, in dem übernatürlichen spielenden Ueberwinden und Hinaushalten der Tiere; im einzelnen ist die Behandlung und Stilisierung freilich ganz mykenisch. Der Gott gehört zu derselben Reihe wie die, welche die tiergestaltigen Dämonen bändigen.

Nach den Göttern und Dämonen betrachten wir die Bilder, die sich auf den Kultus beziehen. Mehrere Darstellungen der Adoration, wo eine sitzende Göttin von Frauen verehrt wird, haben wir schon kennen gelernt (Tafel II, 20. 21, oben Fig. 15; dazu der Pinax mit dem Idol). Hierzu kommen nun Bilder, wo die Gottheit fehlt: zunächst Tafel VI, 4 mit den drei Frauen vor dem Altar; ähnlich ist Fig. 21[6], ein Goldring aus Mykenä; auch hier schreiten drei Frauen, einen Zweig in der einen Hand[7], die andere zur Adoration gehoben, auf einen Altar zu, der wieder ähnlich aussieht wie die Altäre auf Tafel II, 21; VI, 2. 3. 4; es ist ein tischartiges Holzgerüst mit einer Säule als Mittelstütze. Auf der Tischplatte ist ein Aufsatz, ähnlich wie bei Tafel II, 21 und VI, 4; die eine seitliche Wand desselben steht höher empor als die andere, wahrscheinlich nur weil der adorierend erhobene Arm der vorderen Frau keinen Platz liess; allein der Graveur hat doch nicht unterlassen wenigstens anzudeuten, dass hier auch eine seitlich emporstehende Wand zu denken ist[8]; an den anderen ähnlichen Altären Tafel II, 21; VI, 4 hat der Aufsatz gleichhoch emporstehende Spitzen.

Fig. 21.

[1] Neuerer Fund; in Athen, Centralmus.; unpubliziert.

[2] Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 10, 41.

[3] 1885 im Kunsthandel in Athen. Auf der Rückseite zwei Killen.

[4] v. Wilamowitz, Herakles, 2. Aufl. 1895.

[5] Auf einem Fingerring von Jaspis aus Mykenä (Fig. 20 nach Tsuntas, Μυκῆναι Taf. 5, 5) und einem linsenförmigen Serpentin in Berlin (Katalog No. 9).

[6] Tsuntas, Μυκῆναι Taf. 5, 3. Perrot-Chipiez VI, fig. 428, 23. Nach neuer Zeichnung von Gilliéron bei Reichel, vorhell. Götterkulte S. 3; hiernach obenstehend.

[7] Reichel, S. 4, vermutet in der Hand der Dritten ein Messer.

[8] Diese Andeutung, ein vertikaler Strich, fehlt in der älteren Publikation, ist aber in der genauen Zeichnung von Gilliéron bei Reichel gegeben.

Der Zufall, dass die eine hier höher emporsteht, hat das Missverständnis erweckt, dass es sich um einen Thronsessel mit Lehne, statt um einen Altar handle[1], und aus diesem Missverständnis ist weiter eine grosse Reihe falscher Schlüsse gezogen worden.[2] Der Typus des Altars, den wir hier wie in den anderen verglichenen Beispielen Tafel II, 21; VI, 2. 3. 4 finden, ist der eines schmalen, hohen, offenbar in Holz gedachten Tisches, dessen Platte zuweilen von einer säulenförmigen Mittelstütze getragen wird. Auf der Tischplatte scheint ein trog- oder korbartiger Aufsatz mit emporstehenden Spitzen zu stehen, ebenso wie auf dem niederen einfachen Altare Fig. 22, S. 47, wo er überdies mit Zweigen besteckt ist; am deutlichsten ist der Korb auf Tafel VI, 4; einen Korb derselben Art trägt die sitzende Göttin Fig. 15 (S. 37) auf dem Arme. Die sakralen Denkmäler der klassisch griechischen Periode zeigen uns denselben Korb mit wie an Tafel II, 21 emporstehenden Spitzen auf dem Arme opfernder Frauen, zuweilen wie an Fig. 22 auch mit Zweigen besteckt[3]; die charakteristische Uebereinstimmung der Form ist ein interessantes Zeugnis der Kontinuität des Kultus.[4] Ein sakraler Korb gleicher Art ist es auch, aus dem die Zweige spriessen, welche die Dämonen begiessen, Tafel II, 32. Ein monumentaler Altarbau, der erst verständlich wird, wenn man die einfacheren Formen kennt, ist der in den bekannten Goldblechen aus einem der mykenischen Schachtgräber nachgebildete[5]; hier ruht der Holzbau auf einem steinernen Fundamente; das Motiv der Säule als Mittelstütze ist hier dreimal wiederholt; von dem Unterteil der Säule spriessen auch hier wie Tafel II, 21 je zwei Blattspitzen empor, welche den Säulenstamm dem einer Palme annähern; denn am Fusse der Palme zeichnen die mykenischen Künstler immer solche Schösslinge (vgl. Tafel III, 51 und was Myken. Vasen S. 75, 5 citiert ist). Die Mitte des Baues ist überhöht und zeigt als Verzierung das Motiv des an den Seiten ausgeschnittenen niederen Untersatzes oder Altares wie er auf der Stucktafel und am Löwenthor, sowie Tafel III, 23. 24 und oben Fig. 18, erscheint; die Bekrönung wird durch das Motiv zweier ineinander gestellter Körbe mit den emporstehenden Spitzen gebildet.

[1] Der in voriger Anmerkung genannte kleine vertikale Strich am rechten Ende der Aufsatzplatte macht die Deutung auf einen Thronsessel ebenso unmöglich, wie der unlösliche Zusammenhang mit den genannten übrigen Darstellungen die Deutung als Altar beweist.

[2] W. Reichel, über vorhellenische Götterkulte. Wien 1897. Was an diesem Buche richtig ist, war lange schon bekannt; das Neue aber sind Missverständnisse und Uebertreibungen. Die Bedeutung im Kulte geweihter Thronsessel wird ganz ungebührlich aufgebauscht und alles mögliche nicht Hergehörige beigezogen; gegen die Ueberlieferung wird der amykläische Thron für älter als das Idol erklärt und in ebenso unnatürlicher Weise wird der Münztypus von Ainos erklärt: wenn der Thron das Alte war, wie sollte man den Gott als Idol oder Herme darauf stellen und nicht sitzen lassen! In seinem Eifer, überall Götterthrone zu finden, sieht R. S. 29 selbst ein deutliches Idol mit Kopf, Halsbehang, Polos, Schleier und brettförmigem Körper auf einer Münze für einen Thronsessel an! Der Windschutz an den Brandaltären archaischer Vasen verleitet ihn auch diese Altäre für ursprüngliche Thronsessel anzusehen (S. 40 ff.); er zieht dabei (S. 42) eine unteritalische Phlyakenvase heran, obwohl in deren Zeit ja längst die Altarform jener alten Vasen nicht mehr vorkommt und auf ihr offenbar nur ein roher Zeusthron gemeint ist. Auch die weiteren Untersuchungen über mykenische Götter halte ich für ganz verfehlt. Er verkennt den verschiedenen Ursprung des Kultidols, das gar nicht oder nur ungefähr menschenähnlich zu sein braucht und magisch wirkt, und der freien künstlerischen Darstellung des Gottes. — [Die mir während der Korrektur zugehende ausführliche Anzeige von Reichel's Buch durch Hubert Schmidt in der Berl. Philol. Wochenschr. 1898 kommt im wesentlichen zu dem gleichen ablehnenden Resultate und erklärt auch die angeblichen Thronsessel richtig als Altäre.]

[3] Z. B. die das Ferkel einer unterirdischen Gottheit opfernde Frau bei Heydemann, griech. Vasenbilder Taf. 11, 3. Vgl. ferner z. B. Elite céram. II, 74, A. 105. 106. IV, 30. Berlin, Vasen 1690, Adameck, Amasis S. 33, Fig. 8 (mit Zweigen); Wiener Vorlegebl. 1890/91, Taf. 7, 2.

[4] Wenn auf den Altären der klassischen Zeit zuweilen ein analoger Aufsatz mit zwei Spitzen vorkommt, so ist auch dies eine Tradition aus alter Zeit, wo hier ein Korb stand (Elite céram. I, 93; Mus. Gregor. II, 78, 2b; Masner, Vasen in Wien No. 331).

[5] Nach neuer Zeichnung bei Reichel S. 9, der zwar die Idee aufgegeben zu haben bekennt, einen Thron auch hier zu sehen, doch aber von dieser Verkehrtheit etwas retten möchte. — Besonders weit irrt R. von dem richtigen Wege ab, wenn er S. 10 f. in der von uns als korbartiger Aufsatz erklärten Altarkrönung ein semitisches Kultsymbol zu sehen meint.

Diese Altäre waren offenbar nicht für Brandopfer bestimmt, sondern für unblutige, feuerlose Speiseopfer; für diese war auch im Kultus der klassischen Zeit der Tisch, die τράπεζα die eigentliche Altarform, obwohl sie auch auf jedem anderen Altare dargebracht werden konnten; für sie waren jene Körbe mit den emporstehenden Spitzen bestimmt, die im Kulte der klassischen Zeit begegnen und in mykenischer Epoche den Altartisch bekrönen. Es hat sich in der antiken Ueberlieferung die Erinnerung erhalten, dass die unblutigen, feuerlosen Speiseopfer die ältesten waren und sie galten für die heiligsten; es sind die ἁγνὰ θύματα, wie sie bei Platon, de leg. p. 782 und Thukydides nach Pollux 1, 26 heissen; beim uralten Feste der Diasien für Zeus Meilichios waren sie üblich, und besonders Demeter wurden sie dargebracht (z. B. Paus. 8, 42, 11 Phigalia, 9, 19, 5 Mykalessos). Die Kulte der chthonischen Gottheiten, die immer am Aeltesten besonders treu festhielten, haben auch jenen Brauch am meisten bewahrt. Zu ihnen gehörten die weinlosen Spenden, die νηφάλια, von denen man ebenfalls noch in späterer Zeit wusste, dass sie die ältesten waren. Die mykenischen Denkmäler geben uns nun die lebendige Anschauung jener griechischen Vorzeit, an welche der Kultbrauch der klassischen Zeit noch so manche Erinnerung bewahrte. Früchte und Gebäck aller Art waren die Opfergaben; eine grosse Frucht ist die Frau des Steines Fig. 22 im Begriffe auf den Altar zu legen. Eine aus dem gelehrten Werke des Semos über Delos erhaltene Notiz[1] giebt uns Kunde von einem Kultbrauche auf Delos, der gewiss in die mykenische Zeit zurückgeht und uns ganz anmutet wie ein Stück jener vorklassischen Epoche: die dem Kulte dienenden Frauen, die Δηλιάδες, opfern der Brizo, einer sonst ganz verklungenen Göttin, die als echtes chthonisches Wesen im Schlafe Weissagungen erteilt und deren Name von einem alten noch bei Homer erhaltenen Worte für „schlafen“ stammt[2]; ihr opfern jene Frauen Tröge, σκάφας, voll von allem Guten (πάντων πλήρεις ἀγαθῶν) mit Ausnahme von Fischen (welche die alte Zeit als Nahrung nicht kennt) und sie erflehen von ihr alles, denn sie kann alles gewähren, so auch Glück zur See. Diese σκάφαι, Tröge mit Speisen, waren gewiss solche Körbe, wie sie die mykenischen Altartische bekrönen, mit emporstehenden Spitzen, die an die Form von Schiffen oder Kähnen erinnern, die man auch σκάφαι nannte.[3] Wer weiss, ob eine der Göttinnen der mykenischen Gemmen nicht „Brizo“ hiess.

Die besprochenen zwei Goldringe Tafel VI, 4 und Fig. 21 geben je drei Frauen in Adoration vor einem Altar. Eine andere überaus interessante Kultszene, in welcher zwei anbetende Frauen erscheinen ist Tafel VI, 2. Auch hier findet die Anbetung vor einem Altare statt. Auf der Altarplatte liegen hier Gegenstände, die herabhängen; offenbar ist ein mit Speisen reich beladener Altartisch gemeint; von den Speisetischen der Vasen klassischer Epoche pflegt es ebenso herabzuhängen. Der Altar scheint am Ende eines kleinen Temenos zu liegen, das in primitiver Perspektive angedeutet ist. Wenn der Kult der mykenischen Epoche sich auch grossenteils im Hause abspielte, so gab es doch gewiss auch schon offene heilige Bezirke mit Altären und Idolen, wie sie den Kultus der frühgriechischen Zeiten charakterisieren und im ländlichen Kultus sich allzeit erhielten. Ausser unserem Goldringe darf dafür noch ein anderer sehr interessanter genannt werden[4], wo eine wohl aus Lehm-

[1] Bei Athenäus 8, p. 335a im Zusammenhange der Ausführungen über Fischgenuss.

[2] Wie schon Semos erkannte.

[3] Das Wort indes hier (mit Usener, Götternamen S. 147 und Dümmler in Pauly-Wissowa III, 885) ohne weiteres mit Schiff oder Kahn zu übersetzen und gar als Symbol der Schiffe zu verstehen, für deren Heil, neben allem möglichen Anderen, die Frauen auch zuweilen beteten, ist durch nichts angezeigt.

[4] In der Sammlung A. J. Evans, von Kreta; vgl. oben S. 38, Anm. 2.

ziegeln gedachte Temenosmauer erscheint, hinter dem ein (Feigen-?) Baum erscheint; in der Thüröffnung ist ein Idol angedeutet; vor dem Temenos steht eine Säule, wohl auch als Kultsymbol; eine Frau betet an; ein oben im Luftraum angedeutetes bewaffnetes Idol haben wir früher schon erwähnt (S. 38, Anm. 2). In der mykenischen Stadtruine von Gulas auf Kreta ist es A. J. Evans gelungen[1] ein solches oben offenes Temenos mit grosser Wahrscheinlichkeit nachzuweisen; es liegt an hervorragendster Stelle der Stadt innerhalb eines grösseren freien Platzes, den Evans als Agora ansieht; die Höhe der Umfassungsmauer des nur 8,10×4,50 m grossen Temenos scheint nie grösser als Brusthöhe gewesen zu sein; eine Thür, die höher als die Mauer selbst war, führte von der einen Schmalseite hinein. Unser Goldring Tafel VI, 2 scheint eben eine solche Thür anzudeuten.

Zu den Bildern, welche Frauen allein in Ausübung des Kultus zeigen, kommt endlich noch ein linsenförmiger Bergkristall aus der idäischen Zeusgrotte im Museum zu Heraklion auf Kreta, auf den wir schon mehrfach Bezug genommen haben und den wir beistehend in Fig. 22[2] wiedergeben. Er stellt eine Frau vor einem Altare dar mit einer grossen kürbisartigen Frucht, die sie wohl opfern will. Der Altar trägt wieder den erwähnten Opferkorb und ist 'mit Zweigen besteckt; der Altar hat hier die einfache ausgebauchte Form wie auf dem Pinax mit dem Idol. Neben dem Altare zwei Symbole, ein Stern und ein in der kretischen Bilderschrift öfter vorkommendes Zeichen.[3]

Fig. 22.

Fig. 23.

So sehr die Bilder des weiblichen Kultus überwiegen, so fehlen doch nicht ganz solche, die Männer in religiösen Handlungen darstellen. Ein Goldring aus Mykenä (Fig. 23, neuerer Fund, nach einem Abdruck von Tsuntas) stellt einen nackten Mann adorierend vor einem Altartische dar (Form wie Tafel VI, 2. 3), hinter dem ein Baum mit breiten Blättern (Feige?) emporwächst. Hinter ihm ein stattlicher Bock, der wohl zum Opfern bestimmt ist; über dem Rücken desselben wird noch ein Baum sichtbar. Ein Schieber aus Mykenä zeigt (Fig. 24)[4] in flüchtiger roher Ausführung einen Mann mit gehobenem Unterarme adorierend vor fünf teils gerade kannelierten, teils gewundenen Säulen, die aber kein Gebälk tragen; sie müssen als Votivträger oder wahrscheinlicher als Göttersymbole gedacht sein, wobei an den oben erwähnten Goldring mit der Säule vor dem Temenos zu erinnern ist. Stelen, Pfeiler und Säulen als Göttersymbole waren sowohl in Syrien wie in Griechenland noch in historischer Zeit nicht selten. Ein Hämatit in Kopenhagen[5] scheint einen Mann darzustellen, der etwas auf einem Altare niederlegt, in ähnlicher Haltung wie die Frau links auf Tafel VI, 3.[6]

Fig. 24.

[1] Annual of British School at Athens, No. II, 1895/96, p. 176 ff.

[2] Nach einem Herrn Hatzidakis verdankten Abdrucke gezeichnet von M. Lübke. Inzwischen in vergrösserter Skizze veröffentlicht von Mariani in Monum. ant. dei Lincei VI, 178, fig. 12; danach Reichel, vorhell. Götterkulte S. 11.

[3] Vgl. A. J. Evans, Journ. hell. stud. 1894, 306, 18; 1897, 335 ff.

[4] Neuerer Fund; nach einem Abdrucke, der aber nur zwei Säulen enthielt, obenstehend Fig. 24.

[5] Mykenische Vasen Taf. E 31.

[6] Ob die merkwürdige Darstellung der kyrenäischen Schale von Samos bei Böhlau, aus ion. und ital. Nekropolen Taf. 10, 4 nicht hiermit zusammenhängt? Ob der mykenische Stein auch auf die alte minysche Legende von Agamedes zu beziehen wäre, der den Schlussstein seines Baues aufhebt, um hereinzusteigen?

Ein blutiges Opfer, ein von einem Manne geschlachtetes Schwein zeigt Tafel II, 18, während Tafel II, 22 ein Rind auf der Opferbank darstellt. Das niedere breite Gerüst, auf dem die Opfertiere liegen, ist von der Form der für die unblutigen Speiseopfer bestimmten Altartische charakteristisch verschieden. Ein Mann führt Tafel VI, 1 zwei Widder, vielleicht zum Opfer. Das Schlachten eines Widders zeigt Berlin, Katalog No. 8. Ein Menschenopfer, oder wenigstens das Schlachten von Gefangenen oder das von Sklaven am Grabe des Herrn ist Tafel II, 6 dargestellt.

Der festliche Tanz zu Ehren der Gottheit vereinigte die beiden Geschlechter. So schildert der prächtige Goldring Tafel VI, 3 und der kleinere Tafel II, 19 den Tanz in einem offenen Temenos mit Altären und Bäumen. Beide Male zeichnet sich der Mann durch ekstatische Wildheit im Tanze aus, während die Frau in ruhiger Anmut sich im Tanze wiegt. Tafel VI, 3 ist eine zweite Frau zugefügt, die auf einem Altartische etwas auszubreiten scheint, was zum Kultus gehört. Tafel II, 19 scheint das Idol der Gottheit angedeutet, welcher der Kultus gilt.

Zwei tanzende Frauen allein zeigt ein Kopenhagener Stein[1]; eine Tänzerin (mit Flöte?) erscheint Tafel II, 45. Es versteht sich in dieser alten Zeit, dass aller Tanz dem Kultus angehört.

Bevor wir die Kultszenen verlassen, sei nochmals auf die hohe Stellung hingewiesen, welche die Frau in diesen Bildern einnimmt. Es deutet dies auf eine höhere Geltung des weiblichen Geschlechtes in mykenischer Zeit überhaupt. Dies ist nicht auffallend, da die Spuren älterer matriarchalischer Zustände ja auch in Griechenland noch späterhin nicht ganz verwischt waren, und da in primitiveren Zuständen fast allenthalben die Frau die eigentliche Pflegerin der Religion und des Kultus, die Priesterin in jedem Hause ist; sind doch dem entsprechend auch bei den Griechen wie anderwärts die weiblichen Gottheiten offenbar die ältesten, und im thatsächlichen Kultus, wie er sich in den erhaltenen Resten religiöser Kunst spiegelt, blieben sie auch die wichtigsten.

In den übrigen aus dem Menschenleben genommenen Darstellungen der mykenischen Gemmen dominieren Jagd und Krieg, die Beschäftigung der Männer.

Auf dem Wagen fährt der Vornehme zur Jagd wie zur Schlacht. Ruhig schreitende Zweigespanne kommen mehrmals vor (Tafel II, 7. 9; Ἐφημ. ἀρχ. 1889, Tafel 10, 30). Die Sitte des Wagenfahrens mit Pferden gehört zu den Kulturelementen, die erst während der Hyksoszeit, wo die mykenische Kunst schon in Blüte stand, über Syrien in Aegypten eindrangen. Die mykenische Kultur hat es gewiss nicht erst von den Aegyptern gelernt; jene Benutzung des Rosses hat sich wahrscheinlich von Norden her verbreitet. Eine Hirschjagd zu Wagen siehe Tafel II, 8. Jäger zu Fuss siehe Tafel II, 10—15 und Berlin, Katalog No. 7.[2] Ein Hauptjagdtier ist der Löwe, ein anderes der Eber. Die Löwenjagd wird hier wie auch auf der bekannten Dolchklinge mit solchem Feuer und solcher Wahrheit geschildert, dass man an der lebendigen Anschauung der Künstler nicht zweifeln möchte. Zu dem goldenen Schieber Tafel II, 14 kommt noch ein goldener Ring aus Thessalien (Fig. 25)[3], der ungefähr dieselbe Gruppe in dekorativ symmetrischer

Fig. 25.

[1] Mykenische Vasen Taf. E, 33.

[2] Dazu ein kretischer Stein der Samml. Evans, wo ein Mann einen Bock ersticht.

[3] Revue arch. 1874, pl. 4, 44 (danach unsere Fig. 25). Perrot-Chipiez VI, p. 846, fig. 430. Von den Schürzen hängen Troddeln herab, wie häufig an denen der Nordvölker auf den ägyptischen Darstellungen.

Weise zweimal wiederholt zeigt. Ein Amethyst-Schieber aus Mykenä giebt einen einzelnen Mann wieder, der mit der Lanze einen Löwen, den er sitzend überrascht, durchsticht (Fig. 26).[1]

Die Kriegsbilder stellen zumeist nur einfache Zweikämpfe dar (Tafel II, 1. 2. 4. 5); nur der grosse Goldring (Tafel II, 3) gestaltet eine Kampfgruppe von vier Personen. Die Kämpfer sind alle zu Fuss und in verschiedener Bewaffnung.[2]

Fig. 26.

Ein beliebter Gegenstand der mykenischen Kunst sind Männer, die in kühnem Schwunge wilde Stiere einfangen, indem sie sie bei den Hörnern zu fassen suchen. Die schönste Darstellung dieser gefährlichen Jagd giebt der eine Becher von Vafio. Der Gegenstand war auch in einem Wandgemälde zu Tiryns behandelt.[3] Mehrfach erscheint er auf den Gemmen. Tafel II, 16. 17 ist der Mann, der Hörner und Nacken des Stieres niederzudrücken sucht, neben demselben in schwebender Haltung gedacht. Ebenso, nur durch starke Verdrehung entstellt, Tafel II, 37. Tafel VI, 8 zeigt noch einen zweiten Mann vorn vor dem Stiere. An Fig. 27[4] sieht man, wie der Jüngling mit dem einen Arm den Hals des Tieres umfasst, mit der anderen Hand die Hörner herumgerissen hat. Aehnlich ist Fig. 28[5], doch sind die Bewegungen hier viel geschickter gebildet; der Jüngling wie der Stier befinden sich in vollem Laufe.[6] Merkwürdig und auch durch die Ausführung hervorragend ist Tafel VI, 9, wo der Stier am Brunnen überrascht zu werden scheint. Ausserdem beziehen sich noch ein Thonvasen- und ein Steingefässfragment auf diesen Stierfang.[7]

Fig. 27. Fig. 28.

Von dieser alten Sitte der Stierhetze haben sich in der späteren Zeit manche Reste erhalten, auch im Kultus, namentlich des Poseidon. Die Thessaler waren noch in der Spätzeit berühmt wegen ihrer Geschicklichkeit im Stierfang.[8]

Vereinzelt kommt endlich eine Darstellung des Landlebens, ein Mann mit einer Ochsenherde vor; so Tafel VI, 11 und wahrscheinlich auch auf Tafel II, 23. Der Mann, der den Stier am Strick gefangen führt, Tafel VI, 10, wird eher wie in dem ähnlichen Bilde des Bechers von Vafio denselben als Wildstier eingefangen haben. Interessant ist Tafel II, 44, der Mann mit dem grossen Fische an der Angelschnur; denn der Fischfang ist bei der intensiv Seefahrt treibenden Bevölkerung allzu natürlich; auch ist er dem homerischen Epos wohl bekannt, wenn er dort auch nicht der Nahrung des Vornehmen dient und deshalb in der Achtung gesunken war.

Fig. 29.

Ungewisser Deutung ist das flüchtige Bild Fig. 29[9], das einen Mann neben einem Hunde zeigt; unten ein Fisch. Ein Schieber aus Mykenä[10] stellt einen Mann im Mantel gegenüber einem Jüngling im Schurze ohne Handlung dar.

[1] Neuerer Fund aus Mykenä; nach von Tsuntas freundlichst übersandtem Abdrucke gezeichnet.

[2] Ueber diese vgl. die Studie von Reichel, homerische Waffen; gewiss richtig ist, dass vieles in Bewaffnungs- und Kampfesweise der Ilias die mykenische Tradition noch bewahrt; doch Reichel geht viel zu weit und kommt in Hauptsachen zu ganz verkehrten Resultaten. Vgl. Helbig, la question mycén. p. 50, Anm.

[3] Neue Zeichnung in Jahreshefte d. österr. Inst. I, 1898, S. 14.

[4] Grüner Jaspis aus Mykenä, Perrot-Chipiez VI, p. 843, fig. 426, 24; danach obenstehend Fig. 27.

[5] Bandachat, linsenförmig, aus Mykenä in Athen, unpubliziert. Abdruck (danach die Zeichnung Fig. 28) verdanke ich Tsuntas.

[6] Der Gegenstand rechts oben bedeutet wohl ein Gehege; ebenso auf Taf. VI, 15.

[7] M. Mayer im Jahrb. des arch. Inst. 1892, S. 72. 80. — Die Gemme Arch. Anz. 1889, S. 190, die noch Cook im Journ. of hell. stud. 1894, p. 127, No. 6 mit aufführt, gehört nicht hierher; es ist offenbar ein Skarabäus oder Skarabäoid des 6. Jahrhunderts.

[8] M. Mayer hat die Zeugnisse gesammelt Jahrb. d. Inst. 1892, 73 ff. und die mykenischen Denkmäler dadurch richtig erläutert.

[9] Schieber, Karneol, in Dorpat. Abg. Mykenische Vasen Taf. E, 21; S. 76.

[10] Athen, Arch. Gesellsch. No. 4300.

Bei weitem die grösste Zahl mykenischer Gemmen stellt indes nur Tiere dar. Die besten Stücke sind vereinigt auf Tafel III; dazu Tafel II, 36. 43. 49 und Tafel VI, 7. 12. 13. 15. 17

Der Löwe und das Rind (Stier und Kuh) sind die beiden Tiere, die am häufigsten und vorzüglichsten dargestellt werden. Dann kommen Steinbock, andere Böcke, Eber, Sau (Tafel III, 6) und Hirsch, und zwar kommt sowohl der Edel- als der Damhirsch vor. Dann der Haus- und Jagdhund (Tafel III, 12. 14) und der Widder. Antilopen sind nur mit Unrecht auf mykenischen Gemmen gesehen worden. Von Geflügel kommen Gänse oder Enten vor. Auf einem Schieber aus Mykenä[1] erscheint eine Wildkatze, die eine Gans verfolgt, ganz wie auf dem eingelegten Dolch (Perrot-Chipiez VI, pl. 17). Ferner kommen fliegende Vögel vor.[2] Von Bewohnern des Wassers erscheinen sowohl Delphine (Tafel III, 31) als andere Fische.[3] Der sonst in der mykenischen Kunst so beliebte Nautilus kommt auf den Gemmen nicht vor; selten der Polyp.[4] Das Pferd erscheint nur als Gespanntier am Wagen, aber nicht einzeln.

Mit Ausnahme jener einmal vorkommenden Katze und des Löwen sind alle jene Tiere nur solche, die in Griechenland und auf den Inseln heimisch waren. Jenes Katzenbild geht wie das entsprechende des Dolches auf ägyptische Anregung zurück. Ob der Löwe in jener Zeit in Griechenland vorkam ist sehr zweifelhaft.[5] Wahrscheinlich ist die Bekanntschaft der mykenischen Künstler mit diesem Tiere der, wie wir sahen, durch viele Thatsachen gesicherten regen Verbindung mit Libyen, Aegypten und Syrien zu verdanken. Jedenfalls aber war diese Bekanntschaft keine oberflächliche. Der Löwe wird von der mykenischen Kunst niemals in konventionellen Typen, die man von Anderen absehen konnte, dargestellt. Die besten der Künstler wenigstens hatten vom Körperbau, der Art der Bewegungen und der Lebensweise des Löwen eine völlig richtige Vorstellung, aus der heraus sie ihre Werke schufen, die das, was die spätere griechische Kunst an Löwendarstellungen leistete, zum Teil durch Lebenswahrheit übertreffen. Auch der Hirsch (siehe Tafel III, 3) und der Steinbock (Tafel III, 9) sind zuweilen mit einer solchen Richtigkeit und Lebendigkeit dargestellt, die nie übertroffen worden sind.

Wie der Löwe so ist auch die häufig auf den Gemmen erscheinende Dattelpalme der Bekanntschaft der Künstler mit der nordafrikanischen oder syrischen Küste zuzuschreiben.[6] Die Palme ist zuweilen sehr natürlich (Tafel III, 16), öfter etwas stilisiert (Tafel III, 50. 52)[7] wiedergegeben. Sie mag wohl einzeln auch auf den Inseln und in Griechenland gepflanzt worden sein — kennt die mykenische Kultur doch sogar Topfgewächse[8] — und die homerische Palme des Apollon auf Delos mag ein durch den Kultus geretteter Rest solcher älterer Palmenpflanzungen gewesen sein. Ausser der Palme erscheint auf den Gemmen aber auch

[1] Neuerer Fund, unpubliziert, im Museum zu Athen.
[2] Berlin, Katalog 36. 37.
[3] Berlin, Katalog 50c; ein Sardonyx-Schieber der Sammlung Bourgouignon, Fisch und zwei Sterne.
[4] Perrot-Chipiez VI, pl. 16, 4.
[5] Vgl. v. Wilamowitz, Herakles, 2. Aufl., I, S. 44, A. 73.
[6] In Aegypten ist die Palme seit dem mittleren Reich eingebürgert. Als ihre Heimat betrachtet man Südbabylonien oder Arabien. Vgl. zuletzt Buschan, vorgeschichtl. Botanik 1895, S. 85 ff. Hommel in der Beilage der Allgemeinen Zeitg. 1895, No. 238, S. 4 (für Arabien).
[7] Ebenso auf einem Bergkristall aus Mykenä (in Athen, unpubl.) zwischen zwei Steinböcken.
[8] Taf. II, 32. Silberbecher Athen. Mitteil. 1883, Taf. 1.

ein Baum mit dichtem Laub von gewöhnlichem europäischem Typus. Zu benennen ist er aber kaum; die Künstler wollten wohl nur einen Laubbaum im allgemeinen geben. Wie auf den Bechern von Vafio erscheint er zuweilen unmittelbar neben der Palme (Tafel III, 16. 17). Das schönste Beispiel auf den Gemmen ist das des Goldringes Tafel II, 20; vgl. ferner Tafel VI, 3 und Fig. 23. Ein kleineres Beispiel, ein weidendes Rind unter dem Baume giebt Fig. 30.[1]

Fig. 30.

Der Löwe erscheint in den verschiedensten Situationen, bald ruhig gelagert oder aufrecht sitzend, von einem Pfeile getroffen[2], oder geduckt lauernd, zum Ansprunge bereit, oder stolz einherschreitend, bald im Kampfe mit einem anderen Tiere, sich einbeissend in einen Stier (vgl. Fig. 31)[3], einen Hirsch oder ein Reh[4], bald im Kampfe mit Menschen, bald verwundet, allein, verblutend, bald endlich als mächtiger Wächter und Beschützer mit einem zweiten zu einer symmetrischen Gruppe vereint. Dann steht zur Andeutung des Herrenhauses, das sie beschützen, ein Pfeiler zwischen ihnen (Tafel III, 20) oder eine Säule (Fig. 32)[5], an die sie angebunden sind wie die Greife Fig. 18; oder sie setzen die Vorderfüsse auf den Hausaltar, den sie beschirmen (Tafel III, 22. 23). Die gleiche Komposition bildet bekanntlich den Schmuck des Hauptthores von Mykenä.

Fig. 31.

Auch das Rind kommt ruhig gelagert vor, oder ruhig stehend, meist mit umgewandtem Kopfe, oder im Begriffe sich am Hinterbein zu lecken, oder sich am Kopfe zu kratzen, oder laufend; Kühe säugen ihre Kälber; Stiere sind von einer Wurfwaffe

Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34.

getroffen und brechen stöhnend zusammen; oder der Löwe oder der Greif haben den Stier überfallen, oder es streiten sich zwei Löwen um den Besitz eines gefallenen Rindes (Fig. 33).[6] Die Rinderzucht spielte offenbar eine grosse Rolle bei der Bevölkerung. Zuweilen wird ein Holzzaun als Gehege für das Vieh angedeutet (Tafel VI, 15; Fig. 28).[7]

[1] „Kalkschiefer", linsenförmig, aus Kreta, in Kopenhagen.

[2] Hämatit-Schieber aus Aegypten in Oxford, Ashm. Mus. No. 129, 1873, eine Löwin (mit Zitzen, aber doch auch mit Mähne) von einem Pfeil in den Rücken getroffen, flüchtig.

[3] Achat aus Mykenä, neueren Fundes, nach Abdruck von Tsuntas. Vgl. Taf. III, 4.

[4] Zu den abgebildeten Beispielen kommt namentlich noch ein unpublizierter schöner Stein aus Mykenä, neueren Fundes, in Athen, mit einer zweimal wiederholten Gruppe jener Art. Ferner Collect. Al. Castellani, vente à Rome 1884, No. 991, linsenförmiger Bandachat, Löwe ein Reh zerfleischend.

[5] Goldener Fingerring aus Mykenä in der Sammlung Tysczkiewicz (Fröhner, Collect. T. pl. 1, 3; Perrot-Chipiez VI, Titelvignette, danach Fig. 31). Zu den Seiten zweimal das fischreusenartige Symbol wie Taf. II, 42 und sonst.

[6] Jaspis aus Mykenä, neuerer Fund, nach Abdruck von Tsuntas.

[7] Vgl. ferner Berlin, Katal. 24. 25 und das Gehege bei den zu melkenden Ziegen auf dem babylonischen Cylinder Ménant, glypt. or. I, p. 205, fig. 137.

In ähnlichen Motiven werden auch Hirsch[1] und Bock[2] dargestellt. Zu den Bildern der Tafeln sei hier das eines neu gefundenen Jaspis von Mykenä gefügt (Fig. 34), wo zwei ruhig stehende Damhirsche von zwei Hunden umgeben erscheinen. Ein besonders kühnes und gelungenes Motiv bietet das Steinbockpärchen Tafel III, 9. Die Steinböcke kommen auch wie die Löwen zu zweien wappenhaft symmetrisch gruppiert vor (Tafel II, 36; III, 21. 26 und der beistehende neu gefundene Achat aus Mykenä Fig. 35)[3], ohne Zweifel weil auch sie kraft ihrer Hörner als mächtige Abwehrer bösen Zaubers galten. Das Schwein wird seiner Natur entsprechend im Sumpfe liegend, oder seine Jungen säugend, aber auch von Männern gejagt dargestellt.

Fig. 35.

Mehrfach erscheint der Stierkopf von vorne (Tafel II, 42; VI, 16 und der beistehende neu gefundene Bergkristall aus Mykenä Fig. 36), dem gewiss eine religiöse und wohl Zauber abwehrende Bedeutung zukam. Von anderen Gegenständen auf den mykenischen Gemmen sind nur noch die öfter vorkommenden Schiffe (Tafel IV, 2)[4] und die Vasen mit den eleganten Henkeln (Tafel IV, 7) hervorzuheben, beides für die seefahrende und durch ihre Prachtgefässe berühmte Bevölkerung charakteristische Dinge. Auch die einfachen Häuser mit hohem Giebeldach sind interessant (Tafel IV, 3. 5) als Beweis für Giebelbedachung in mykenischer Epoche.[5]

Fig. 36.

Fig. 37.

Eine eigene Klasse bilden die namentlich, aber nicht ausschliesslich auf Kreta gefundenen Steine mit einer Art Bilderschrift, die A. J. Evans eingehend behandelt hat (vgl. oben S. 27f.).[6] Die der mykenischen Blütezeit angehörigen meist in harten Halbedelsteinen ausgeführten Stücke bieten klare, deutlich ausgeführte Bilder, wie Tierköpfe, Beine, Arme, Auge, Schiff, Geräte u. dgl. Ein von Evans noch nicht behandeltes Stück, ein linsenförmiger Achat neueren Fundes aus Mykenä, beistehend Fig. 37 (Löwenkopf von vorne, Bockskopf mit Hals, Wasservogel, Stachelschwein(?) und eine unklare Figur); vgl. ferner Tafel VI, 14.

Wir betrachten die mykenischen Gemmen schliesslich in Rücksicht auf den

## Stil.

Voran ist zu erinnern, dass eine gleichmässige penible Sorgfalt der Ausführung nirgends Sache der mykenischen Kunst ist. Sie hat ein zu leidenschaftliches Temperament;

[1] Zu den Darstellungen der Hirsche ist ein linsenförmiger Sardonyx der Sammlung Bourgouignon zu fügen, der zwei nebeneinander gelagerte Edelhirsche zeigt, von denen einer den Kopf umwendet.

[2] Auch der Steinbock wird von einem Wurfspeer in den Nacken getroffen dargestellt (Berlin, Katal. No. 21; dazu Annali 1885, tav. GH 3 und ein von mir 1882 im Kunsthandel notierter Stein aus Kreta).

[3] Dazu noch der oben S. 50, Anm. 7 genannte Bergkristall aus Mykenä. — Der Achat Fig. 35 ist interessant dadurch, dass die Böcke die Vorderfüsse auf die Stufen eines Baues setzen. Zwischen ihnen ein Baum, dessen Wurzelende durch ein Gehege geschützt scheint. Zwei Böcke an einem Felsen, Journ. hell. stud. 1897, 344, 16.

[4] Bergkristallschieber mit einem Schiffe in der Sammlung Lord Southesk.

[5] Vgl. F. v. Reber, Verhältn. d. mykenischen zum dorischen Baustil (Abh. bayr. Akad. d. Wiss. 3. Kl., Bd. 21, 2), S. 32 (504) f.

[6] Journ. of hell. stud. 1894, p. 288 ff. 1897, p. 334 ff. — Die Zugehörigkeit des an letzterem Orte 1897, p. 337, fig. 7 abgebildeten Steatit-Stäbchens aus Kreta hatte auch schon U. Köhler, Sitzungsber. Berl. Akad. 1897, XIV, S. 267, 1 bemerkt.

sie führt nur aus was und soweit dies sie innerlich interessiert, recht im Gegensatze zu der immer geduldigen, gleichmässig sorgfältigen temperamentlosen ägyptischen Kunst. So ist z. B. der Kopf des Hirsches Tafel III, 3 aufs sorgfältigste ausgeführt; er ist aber auch ein Meisterstück leidenschaftlichen Ausdruckes. Es ist indes natürlich, dass bei diesem Sichgehenlassen auch viel Flüchtiges, Derbes, Rohes zu Tage kommt.

Der Stempel kräftiger Eigenart fehlt aber niemals. Die mykenische Kunst hat ein eminent produktives Naturell; sie kann nicht kopieren und nicht wiederholen; sie kann, wenn sie auch noch so viel von anderen gelernt hat, doch immer nur Eigenes geben. Und dies Eigene ist immer gleichartig; denn nicht individuell-persönliche, nur Volksart spricht sich in der Kunst jener alten Zeiten aus.

Die eigentliche Grösse der mykenischen Kunst besteht in ihrem Erfassen der freien Bewegung. Die ägyptische Kunst zeigt auch in ihren lebendigsten Darstellungen immer ein klares nüchternes Streben nach Deutlichkeit herrschend; die Kunst ist eine Art Schrift, und wie sich in dieser immer dieselben Lettern wiederholen, so dort dieselben Bewegungstypen. Die Stellungen sind immer zurechtgelegt und schematisch, wenn auch noch so heftig bewegt, immer geregelt und klar geordnet; es sind alles Typen, und die Typen werden unablässig wiederholt.[1] Das Mykenische dagegen erscheint zuchtlos, frei und stürmisch; hier kennt man keine Typen, der Künstler schafft immer aus frischer Empfindung, die sich in das Darzustellende neu und unmittelbar versetzt und vertieft.

Man betrachte die stürmischen leidenschaftlichen Bewegungen der Kampfszenen, dieses Ausschreiten, dieses Zustechen, dies Zurückweichen und Hinsinken; das schwungvolle Schweben beim Stierfang (besonders Tafel VI, 9), das Stürzen auf dem einen Becher von Vafio; die ekstatischen Motive des Tanzes; dann das Schleichen oder stürmische Rennen der Tiere, das sich leckende Rind (Tafel III, 42), die Bewegungen der Wut, der Angst, des Schmerzes oder der Brunst der Tiere (vgl. besonders Tafel III, 2. 3. 9. 43. 45. 48; VI, 9. 15. 17).

Die archaisch-griechische Kunst hat, wie wir später noch näher sehen werden, sich mit Mühe ganz allmählich zur Darstellung freierer Bewegung durchgearbeitet, indem sie zunächst nur wenige einfache Schemata, die sie mühsam gelernt hatte, wiederholte. Für den heftigen Lauf z. B. verwendete sie das steife ungeschickte Schema des sogenannten Knielaufs. Derartige Typen kennt die mykenische Kunst nicht; es kommt z. B. Lauf mit stark gebogenem Knie auch vor (z. B. Tafel II, 5. 15; Fig. 28), aber er ist natürlich, der Situation entsprechend und kein Schema.

Einzig bei der ruhigen Einzelfigur Tafel II, 46 mit ihrer straffen Haltung scheint ein Einfluss ägyptischer Typik vorzuliegen. Sonst fehlt jenes soldatenmässig Stramme der ägyptischen und archaisch-griechischen Kunst der mykenischen völlig. Auch die Einzelfigur zeigt eine sich gehenlassende freie Haltung, selbst in der Rundplastik, wofür die Bronzestatuette einer Klagefrau[2] besonders charakteristisch ist.

[1] Dies gielt selbst für die bewegtesten Kampfbilder des neuen Reiches (die zum Teil indes unter dem Einflusse mykenischer Kunst zu stehen scheinen). So wird hier z. B. selbst das lebendig erfundene Bild des durch ein bockendes Pferd verwirrten Gespannes sofort typisch wiederholt. — Auch in den gewiss unter mykenischem Einfluss stehenden naturalistischen Arbeiten aus Amenophis III. und IV. Zeit (zu denen die neuerdings von Bissing behandelte Schale, Jahrb. d. Inst. 1898, Taf. 2, gehört) macht sich der echt ägyptische Sinn abstrakter nüchterner Klarheit geltend, der sie von den analogen mykenischen Produkten unterscheidet.

[2] In Berlin, Arch. Anzeiger 1889, S. 94. Perrot-Chipiez VI, p. 754, fig. 349. 350. Vgl. dazu die Thonfigur von Kreta, Monum. ant. dei Lincei VI, p. 171.

Es ist natürlich, dass eine so ganz auf Ausdruck von Leben und Bewegung gerichtete Kunst in der einzelnen Formgebung auch die Teile bevorzugt, in denen jene sich ausdrückt. Die mykenische Kunst kümmert sich wenig um klare Tektonik und den Knochenbau des Körpers, darin die ägyptische sich auszeichnet; aber die Wiedergabe des Fleisches, der Muskeln ist ihr Element. Insbesondere die Arme und Beine, die Sitze der Thätigkeit und Energie, stattet sie mit schwellenden Muskeln aus.[1] Bei den Frauen hat der Busen eine überaus üppige Fülle, wie auch die Hüften sehr breit sind, recht im Gegensatze zu dem knappen, vom männlichen kaum geschiedenen Frauentypus der älteren archaisch-griechischen Kunst.

In dieser üppigen Fülle der Weiblichkeit berührt sich der mykenische Kunstgeschmack eng mit dem jener alten Höhlenbewohner der Rentierzeit (vgl. oben S. 26, Anm. 2). — Welche Wahrheit und Kraft in der Muskulatur des Tierkörpers erreicht ward, zeigen die Stiere der Vafiobecher, die überhaupt erst ahnen lassen, wieviel wir verloren haben, indem wir sonst fast keine grösseren bildlichen Darstellungen besitzen. Ihnen nahe kommen die Stierbildungen Tafel II, 33; VI, 9. 10. 17.

Auch in der menschlichen Gesichtsbildung spielt der Knochenbau eine geringe Rolle; in dem fleischigen Gesichte springt der Unterkiefer ausserordentlich zurück. Das Haar ist, wie nicht anders zu erwarten, sehr frei behandelt, besonders wenn es lose lang herabfällt.[2] Am Gewande wird die äussere Gliederung und Verzierung reichlich wiedergegeben, aber Falten kommen doch nicht zum Ausdruck.

Dass von dem äusserlichen Beiwerk der Umgebung, dem Boden und seiner Bewachsung viel mehr in der mykenischen Kunst zur Wiedergabe kommt als in der klassisch-griechischen, darf uns nach dem Bisherigen auch nicht wundern. Am reichsten sind in dieser Beziehung wieder die Vafiobecher ausgestattet, aber auch die Gemmen zeigen zuweilen das Terrain und Bäume und Sträuche darauf recht reichlich wiedergegeben (Tafel II, 3. 8. 20; III, 10; VI, 2. 3; Fig. 23. 25), ja auch die Andeutung von Wolken scheint nicht zu fehlen (Tafel VI, 3).

Dass die mykenische Kunst aber nicht wirklich eine ganz freie ist, ward durch zweierlei hemmende Momente bewirkt: vor allem durch die mangelnde Perspektive[3], die Unfähigkeit Schrägansichten in Verkürzung zu geben; und dann durch das vorherrschende dekorative Streben, das den gegebenen Raum, also das kleine Rund bei den Gemmen, möglichst völlig ausfüllen wollte. Indem man auf die heftigen Bewegungen nicht verzichten will, entstehen durch jene Hemmnisse überaus seltsame Verdrehungen. Wo ein Teil des Körpers in verkürzter Schrägansicht erscheinen sollte, da wird er in volle Vorder-, Ober- oder Seitenansicht gedreht. So der Unterkörper des im Netz gefangenen Stieres des einen Vafiobechers (in Seitenansicht gedreht)[4], die Vorderkörper der Löwen Tafel III, 3. 47 (in Vorderansicht), die Köpfe des Löwen und Stieres Tafel III, 4. 5. 37; Fig. 31 (Oberansicht). Kommt hierzu noch jenes Streben, dem Gemmenrund sich anzuschliessen, so entstehen die ganz verdrehten Gestalten wie Tafel III, 29. 33. 36. 38. 39, wo der Hinterkörper des Tieres zur

[1] Vgl. auch die Bleifigur Tsuntas, Μυκῆναι Taf. 11.

[2] Grösser und deutlicher als auf den Gemmen an den Vafiobechern oder der oben Anm. 79 genannten Bronze zu sehen.

[3] Ein unbeholfener Versuch, eine bauliche Anlage perspektivisch zu geben, scheint Taf. VI, 2 gemacht.

[4] Diese eigenartige Darstellungsweise mykenischer Kunst hat auch der Künstler des oben S. 21, Anm. 2 erwähnten ägyptischen Holzreliefs in der Figur des Löwen nachgeahmt.

besseren Füllung des runden Raumes einfach nach der anderen Seite verdreht ist. Geringere dem Rund der Gemmen angepasste Drehungen bemerkt man auch an menschlichen und dämonischen Figuren (Tafel II, 37. 23. 40. 41) und an Bäumen (Tafel II, 19. 22).

Das dekorative Streben nach möglichster Anpassung an den kreisrunden Raum führt bei den überhaupt mehr dekorativ behandelten Tiergestalten zu merkwürdigen Gruppierungen. Das Rund wird in zwei Hälften geteilt und dieselbe Tierfigur auf beiden wiederholt (z. B. Tafel III, 27. 33; VI, 12); dabei werden die Tiere zuweilen antipodisch angeordnet (Tafel III, 32) oder im Kreise bewegt, was sehr gut wirkt, wenn es geschickt gemacht wird wie Tafel III, 30. 31; VI, 12, weniger geschickt Tafel III, 29. Es kommen ferner einmal drei gelagerte im Kreise geordnete Rinder vor, die zusammen nur einen Kopf haben (Figur 38).[1] Eine eigentümliche Gruppierung ist auch die zweier im Laufe begriffener umblickender Rinder, die sich kreuzend angeordnet sind (Figur 39).[2] Symmetrische sich kreuzende Tiere sind schon ein altes babylonisches Motiv; dem mykenischen Künstler eigen ist die Verwendung für den runden Raum und die Lebhaftigkeit der Ausführung.

Fig. 38. Fig. 39.

Auch die so beliebte wappenhafte Gruppierung zweier Tiere, von der Tafel III, 20—26 und Figur 17. 18. 32. 35 die besten Beispiele geben, geht zwar auf orientalische Anregung zurück, ist aber von der mykenischen Kunst eigenartig ausgestaltet, namentlich durch das Motiv der die Vorderbeine auf einen Altar setzenden und Wache haltenden Tiere.[3] Auch hier kommt es vor, dass die Köpfe zweier Tiere zu einem vereinigt sind (Tafel III, 23. 24).

Mehr in ihrem eigensten Elemente ist die mykenische Kunst, wenn sie freie Tiergruppen bildet wie die im Sumpfe gelagerten Eber (Tafel III, 18), die ruhenden Rinder (Tafel III, 13. 19; VI, 17) und Löwen (Tafel III, 16). Kühn sind die von hinten gesehenen, also verkürzt gedachten Köpfe der im Hintergrund liegenden Rinder Tafel III, 13. 19 und des einen Steinbocks in dem Rudel Tafel VI, 7. Gewöhnlich ist, wenn zwei oder mehr Tiere nebeneinander erscheinen, der Kopf des einen umgewandt. Zuweilen erscheint aber von dem Tiere im Hintergrunde nur der Kopf und Hals über dem Rücken des oder der anderen (Tafel VI, 11)[4] — eine Vorstufe zu den polygnotischen, hinter einer Terrainwelle erscheinenden Halbfiguren.

Ueberhaupt besteht eine starke Neigung zum Malerischen; nur das Können ist noch ein mangelhaftes. Aber man versucht doch schon Schrägansichten von Körpern zu geben (Tafel III, 3); man vergleiche die Brust der Löwen Tafel III, 41. 49. Auch ist die Profilansicht nie eine so vollständige und schematische wie vielfach in assyrischer und altgriechischer Kunst, wo das hintere Horn der Rinder und die hinteren Glieder der Tiere überhaupt von den vorderen völlig gedeckt erscheinen; an den mykenischen Tieren sind immer die vier Beine und die zwei Hörner sichtbar.

[1] „Karneolonyx“ von den „Inseln“ im königl. Museum zu Kopenhagen.

[2] Grauer Stein, linsenförmig; Coll. Montigny, catal. de vente pl. II, 177. Coll. De Clerq II, pl. 7, 97 bis, texte p. 37.

[3] Wenn dies Motiv auf phrygischen Denkmälern wiederkehrt, so ist es dorthin vom ägäischen Meere, nicht von Osten gekommen. Vgl. jetzt auch A. Körte in Athen. Mitth. 1898, S. 134.

[4] Vgl. ferner Berlin, Katalog No. 26. Lajard, culte de Mithra pl. 44, 22, bläulicher Chalcedon der Samml. Blouet.

Ueberhaupt ist die mykenische Kunst auch im Vergleich zur archaisch-griechischen viel unbefangener und frischer, viel freier und origineller. Wir werden darauf später noch zurückkommen.

Doch die Jugendfrische, die aus den mykenischen Denkmälern zu uns spricht — sie ist dieselbe, die den griechischen Heldengesang gebar —, sie kehrt niemals wieder im ganzen Laufe der alten Kultur.

## ZWEITER ABSCHNITT.

### Das griechische Mittelalter.

(Tafel IV, untere Hälfte. VI, 20. 21. 24. LXI, 3.)

Die lange und dunkle Zeit, die zwischen der mykenischen und jener archaisch-griechischen Epoche liegt, die vom Ende des siebenten Jahrhunderts an uns ziemlich genau bekannt ist, nennen wir nach dem Vorgange der Historiker das griechische Mittelalter.

An ihrem Anfange steht die Zersetzung und Auflösung der mykenischen Kultur, das Vertrocknen und Absterben der einst so üppig kräftigen, reichen bunten Blüte. Es ist ein Rückgang der Kultur auf allen Gebieten. Die mykenischen Paläste zerfallen oder werden eingeäschert und ärmliche Häuser siedeln sich auf ihrer Stelle an. Und es dauert lange, bis sich über dem Schutte ein griechischer Tempel erhebt.[1] Die grösseren politischen und kommerziellen Verbände lösen sich auf. Die für weiten Export beschäftigten kunstindustriellen Etablissements der mykenischen Epoche hören zu arbeiten auf. Die Zeit ist vorbei, wo „mykenische" Vasen einerseits in Aegypten und andererseits in der Herrenburg von Troja erscheinen. Lokale Produkte treten überall an die Stelle. Vorüber ist auch die Zeit der grossen „Seeherrschaft des Minos". Die letzte gewaltige Kraftäusserung der verbündeten Völker vom ägäischen Meere war die Völkerwanderung durch Syrien nach Aegypten, deren Ansturm um 1200 von Ramsers III. gebrochen ward.

Doch trotz der herrschenden Zersplitterung hat sich ein neues Element Bahn gebrochen, das mit grosser Kraft auftritt und den Geschmack in allen Produkten bildender Kunst beherrscht. Sein Ausdruck ist der sogenannte geometrische Stil, der nun, wenn auch lokal vielfach differenziert, fast überall auftritt, dessen Wesen aber im denkbar schärfsten Gegensatze zu dem mykenischen steht. Starre eckige Abstraktion an Stelle des runden vollen Lebens. Nüchterner klarer Verstand an Stelle schwellender Phantasie und Empfindung. Lineal und Zirkel, Regelmässigkeit der Schablone statt naturnachfühlender freier Hand. Doch in den besten Produkten wenigstens der Vorzug der Klarheit, und saubere Exaktheit, und die Fähigkeit, die wesentlichsten Grundzüge aus den Gestalten der Natur zu abstrahieren. Indes nur die menschliche Figur selbst und wenige europäische Tiere werden aufgenommen; die Fülle des Pflanzenornaments, die orientalischen und dämonischen Tiere bleiben ausgeschlossen.

[1] Am deutlichsten und greifbarsten ist dies in Mykenä, wo die Ausgrabungen von Tsuntas auf der Akropolis über den Ruinen des Palastes eine hohe Schuttschicht mit Resten kümmerlicher Ansiedelungen und darüber erst die Tempelruine gezeigt haben. In Troja ist es die kümmerliche „siebente" Stadt, die sich auf den Trümmern der glänzenden sechsten einrichtet (vgl. über deren historische Bedeutung meinen Vortrag „Ueber Troja" in Beilage Allg. Ztg. 1895, No. 67, S. 5).

Aus sich selbst, durch den eigenen Zerfall konnte der mykenische Stil niemals jenes sein Gegenbild gebären, das genau so innerlich fest, in sich geschlossen und konsequent ist wie er selber. Nur eine gewaltsame Umwälzung und das Eindringen neuer Elemente kann die Erklärung dafür bieten. Die engen Beziehungen, welche das Neue, jene sogenannte geometrische Fundgruppe in Griechenland, und zwar insbesondere die Bronzen, mit den Funden weiter nach Norden und Westen hin verbinden, zeigen deutlich, von welcher Richtung her jene neuen Elemente kamen. Die umgekehrte Annahme, dass jene Beziehungen nur durch südnördliche Strömungen zu erklären seien, ist ganz unhaltbar. Wenn auch in Griechenland reich und eigenartig entwickelt, ist doch die nachmykenische sogenannte geometrische Kunstweise hier nur ein Ausläufer einer Richtung von Norden her, und manches, das sie Neues brachte wie die Fibel, ist in Griechenland niemals ganz heimisch geworden.

Wie ein Gebirgsstrom, der sich in einen See ergiesst, an seiner Farbe noch lange kenntlich zu sein pflegt, bis er sich ganz vermischt und aufgeht in der neuen Umgebung, so ist es mit jenem Strome einer neuen Kunstart von europäischem Charakter, der in nachmykenischer Epoche in Griechenland die Herrschaft gewinnt und sich lange ziemlich rein erhält, bis er sich mit der orientalisierenden Weise mischt und endlich in ihr sich verliert. Als lange Entwickelung ist dies in den erhaltenen bemalten Vasen wie den Bronzen[1] des griechischen Mittelalters sehr deutlich zu verfolgen.

Es heisst sich absichtlich blind machen, wenn man den Zusammenhang zwischen diesen Fundthatsachen und der Ueberlieferung von jener grossen sogenannten dorischen Wanderung nicht sehen will. Diese Wanderung ist neuerdings sogar ganz bezweifelt worden: es giebt keinen besseren Beweis für sie als den die Funde liefern; hier ist es mit Händen zu greifen, dass ein mächtiges neues Volkselement in die mykenische Welt einbrach, alle Verhältnisse verschob und sie von Grund aus veränderte.

Die glyptischen Denkmäler, die uns aus dem griechischen Mittelalter erhalten sind, lassen sich mit den vorhin genannten Vasen- und Bronzefunden an Umfang und Bedeutung nicht entfernt messen. Der gesamte Kulturrückgang ist hier aber besonders fühlbar. Die Bearbeitung der harten schönen halbdurchsichtigen Steine hört auf. Man kehrt wieder zu den weichen und undurchsichtigen Steinarten zurück, die man ohne Anwendung des Rades schneiden konnte. Es ist ein Rückfall in die Anfänge der Glyptik. Dadurch werden die neuen Erzeugnisse oft den viel älteren vormykenischen recht ähnlich (vgl. auf Tafel IV z. B. Nr. 23 mit den viel älteren anderen Steinen derselben Reihe).

Ueberhaupt bringt die neue Zeit viel Altes wieder zum Vorschein, das während der Herrschaft des mykenischen Stiles zurückgedrängt worden war; war doch auch in vormykenischer Zeit eine geometrische Dekorationsweise die gewöhnliche, und war doch auch damals die Kunst auf die primitive Wiedergabe der menschlichen und einiger weniger Tiergestalten, sowie lineares Ornament beschränkt. Ueberall in Griechenland, auf den Inseln, auf Kreta und Cypern, in Troia finden wir in vormykenischer Zeit jene einfache Kunstart (am reichsten und eigenartigsten entwickelt auf Cypern), welche gleichsam die einfarbige Untermalung bildet unter dem farbenprächtigen Gemälde der mykenischen Kunst, unter dem, nachdem es weg-

[1] Für diese siehe meine Bearbeitung der olympischen Bronzen (Olympia Bd. IV), wo ich den „europäisch-griechischen" und den „orientalisch-griechischen" Stil geschieden und auf die Beziehungen jenes mit den europäischen Funden im einzelnen aufmerksam gemacht habe. Die ausführliche Bearbeitung der olympischen Funde in ihrem historischen Zusammenhange, die ich damals ankündigte, hoffe ich später erscheinen lassen zu können.

gewischt, jener Untergrund wieder hervorkam. Ja schon jene Vasenmalerei der alten vorägyptischen libysch-europäischen Bevölkerung des Nilthales bietet, insbesondere in den menschlichen und den Vogelgestalten, merkwürdige Analogieen zu dem griechischen Dipylonstile.

Der allgemeine Rückfall in eine primitivere Kunstart, den wir in nachmykenischer Zeit in Griechenland beobachten, ist aber mit Unrecht zur Stütze der Annahme benutzt worden, dass die mykenische Kunstart eine nach Griechenland importierte fremde gewesen sei. Jener Rückfall wird vielmehr vollauf erklärt durch die völlige Umwälzung der Verhältnisse, die sich in den auf dem Schutte der mykenischen Paläste erhebenden elenden Behausungen am deutlichsten manifestiert, und die nur durch grosse Volksverschiebungen und Wanderungen, die das neue Eindringen frischer Stämme von Norden hervorrief, zu erklären ist.

Die Meinung indes, dass der ausgebildete geometrische Stil, wie er sich auf den Dipylonvasen darstellt, etwa von den erobernden Doriern fertig aus ihrer nördlichen Heimat mitgebracht worden sei, ist nicht minder eine irrige. Nur die Vorbedingungen wurden durch die dorische Wanderung geschaffen; die eigenartige Ausbildung dieses Stiles fand in Griechenland selbst statt, zum Teil an nichtdorischen Orten, wie in Attika, und nicht ganz ohne Benutzung mykenischer Traditionen. Es ist aber wahrscheinlich zwischen dem Aufhören der mykenischen Kunst und dem entwickelten sogenannten Dipylonstil ein längerer Zwischenraum anzunehmen, in dem überhaupt künstlerisch wenig produziert ward und in den gewisse Uebergangserscheinungen zu setzen sind, die neuerdings mehr und mehr auftauchen. Die Bronzefunde an den Altären von Olympia haben gelehrt, dass die straffe geometrische Stilisierung der Weise des Dipylonstiles den Endpunkt einer langen, aber in nachmykenische Epoche fallenden Entwickelung aus primitiveren Formen bildet.[1]

Die Kunst der Glyptik verfiel indes im eigentlichen Griechenland so sehr, dass anscheinend dort in der Zeit des „Mittelalters“ überhaupt nur sehr wenig Glyptisches gearbeitet worden ist (woher sich denn auch die Nichterwähnung der Siegel bei Homer erklären wird). Etwas mehr leisteten die nach Osten und Südosten vorgeschobenen Griechen. Diese aber waren in enge Berührung mit dem Oriente gekommen. Sie bringen ihren geometrischen Stil mit, aber gar keine Tradition in Steinschneidekunst. Es ist natürlich, dass sie die im Orient herrschenden Formen der Siegelsteine annehmen. Die wir in mykenischer Zeit ganz vermissten, die orientalischen Siegelformen, sie halten jetzt ihren Einzug in Griechenland.

Eine besondere Wichtigkeit hat Syrien und das benachbarte Kleinasien für die Glyptik dieser Zeit. Die in Griechenland gefundenen Gemmen der Epoche haben unleugbare enge Verwandtschaft mit syrischen Funden. Da ihre Formen in Syrien zu Hause sind, so sind sie von dort beeinflusst. Ihr Stil aber ist im wesentlichen der europäisch-geometrische, und dessen Einfluss lässt sich auch in den entsprechenden syrischen Funden deutlich erkennen.

Bevor wir eine Erklärung dieser merkwürdigen Thatsache versuchen, betrachten wir sie selbst etwas näher.

Wir denken hier nicht etwa an jene von uns Seite 8 (mit Anm. 2. 3) erwähnten Cylinder der cyprischen Gräber des zweiten Jahrtausends mit ihren rohen kindlichen Figuren; diese bilden eine zeitlich und stilistisch deutlich begrenzte durchaus verschiedene Gruppe, parallel den anderen Erscheinungen eines rohen linearen vor und neben dem mykenischen hergehenden einheimischen Stiles auf Cypern. Die hier zu erwähnenden syrischen Steine gehören vielmehr nachmykenischer Zeit an. Die Cylinderform ist für die Siegel abgekommen;

[1] Vgl. Olympia Bd. IV, insbesondere die Abschnitte über die primitiven Tier- und Menschenfiguren und die Dreifüsse.

unter den erwähnten syrischen Siegelformen sind vielmehr vor allem allerlei Varianten des Petschafts verstanden, flache Siegel mit zum Anhängen durchbohrtem, verschieden gestaltetem Griff oder Knopf. Dergleichen sind in Syrien auch schon in der noch ins zweite Jahrtausend gehörigen Periode des rein hethitischen Stiles (vgl. oben Seite 7) gebräuchlich gewesen (über das gelegentliche, doch seltene Erscheinen der Form im mykenischen Kreise siehe oben Seite 32). Jetzt kommen diese syrischen Petschaftsteine mit den rohen einförmigen handgravierten Bildern der europäisch-geometrischen Art vor.[1] Ein Beispiel einer solchen Form aus Damaskus siehe beistehend Figur 40.[2] Von unserer Tafel IV gehören die Nr. 30 und 51, letzteres aus Beirut, hierher. Zu diesem syrischen Siegel, Tafel IV, 51, ist ein ganz entsprechendes Gegenstück bei Athen (zu Patissia) zu Tage gekommen[3], und auf den griechischen Inseln wurden dergleichen überhaupt öfter gefunden.[4] Ein mit einfachem niederem Knopfe versehenes Petschaft aus einer tiefen Schicht in Olympia, nur mit linearem Ornament geziert[5], hat seine genauen Gegenstücke unter syrischen Funden[6]; aber auch schon unter den vormykenischen Funden von Kreta und selbst in den oberitalienischen Pfahlbauten finden sich nahe Analogieen.[7]

Fig. 40.

Die einfach kegelförmigen Petschafte bilden die rohere Vorstufe zu den regelmässigen kegelförmigen Siegeln aus halbdurchsichtigen Edelsteinen, die mit der entwickelt assyrischen Kunst zuerst auftreten und dann in der neubabylonischen und persischen so gewöhnlich sind. Als Beispiel jener rohen syrischen Kegel diene Figur 41.[8] Auch in Griechenland kommen sie vor; ein rein linear verziertes Stück von braunem Serpentin siehe Figur 42[9]; auch Figur 43[10] hat nur geometrischen Schmuck. Beide Steine wurden in Athen erworben.

Fig. 42.

Fig. 41.

Fig. 43.

Eine andere beliebte Art von Formen sind die bald flacheren, bald höheren Kugelsegmente mit dem Bilde auf der gerade abgeschnittenen Fläche und der Durchbohrung in dem gerundeten Teil (Fig. 46). Solche Steine finden sich in Südbabylonien, wie es scheint schon in sehr alten Schichten, teils ohne Bild[11], teils mit rohen handgravierten Tierfiguren.[12] Es sind dies anscheinend Produkte einer niederen volkstümlichen Kunst, die sich auch nach Syrien erstreckte (vgl. oben S. 33). Hier in Syrien kommen nun aber derartige Steine vor — es ist meist ein schwarzes oder dunkelbraunrotes, relativ weiches Material —, deren

[1] Gute Beispiele im Ashmolean Museum zu Oxford, vgl. Middleton, engr. gems of class. times p. 7 ff.

[2] Berlin, Vorderasiat. Samml. 759. Schwarzgrüner Stein. Es ist eine Reihe von vier bekleideten Männern dargestellt.

[3] Von mir in einer Privatsammlung zu Athen notiert. Länglicher durchbohrter Petschaftgriff. Das Bild stellt ebenfalls zwei Männer zu den Seiten eines Baumes oder Strauches dar; der eine ist unvollständig erhalten.

[4] Mehrere, z. T. nur mit Strichen oder Kreisen versehen, in einer athenischen Privatsammlung.

[5] Olympia Bd. IV, die Bronzen, Text S. 187, No. 1192.

[6] Z. B. Middleton, engr. gems of class. times p. 11, fig. 11.

[7] Vgl. A. J. Evans im Journ. hell. stud. 1894, p. 336 und Cretan Pictographs p. 108.

[8] Berlin, Vorderasiat. Samml. 42. Schwarzgrüner Stein. Aus Syrien. Ein Mann zwischen zwei Vierfüsslern. — Ein ähnlicher Kegel von dunklem Steatit mit dem Bilde zweier primitiver Männer in der Art des geometrischen Stiles ist in Petersburg, Ermitage, No. 1913 der ägyptischen Sammlung.

[9] Annali d. Inst. 1885, tav. GH1, p. 188.

[10] Annali d. Inst. 1885, tav. GH2, p. 189.

[11] Z. B. aus Sarzec's Ausgrabungen von Tello im Louvre.

[12] Z. B. von der Expedition Dr. Moritz im Berliner Museum, meist aus weissem Marmor.

Bilder deutlich vom europäisch-griechisch-geometrischen Stile beeinflusst oder demselben wenigstens sehr verwandt sind. So erscheint das geometrisch stilisierte Pferd mit dem zur Füllung des Raumes über dem Rücken verwendeten Vogel (Fig. 44)[1], was ein charakteristisches Motiv jenes Stiles ist (vgl. Tafel IV, 29. 34). Gleichartige Arbeiten kommen denn auch in Griechenland vor. Aus der Gegend von Mykenä stammt z. B. ein solcher dunkelbraunroter halbkugliger Stein mit zwei ganz im geometrischen Stile gehaltenen menschlichen Figuren (Figur 45).[2] Ein gleicher Stein aus Olympia ist nur mit linearem Ornamente geziert (die Form des Steines Figur 46).[3] Ein anderer im Heraion bei Argos gefundener zeigt wieder zwei rohe Männer (Figur 47).[4] Der in der Beschreibung zu Tafel IV, 31 erwähnte braunrote Stein aus dem Peloponnes gehört ebenfalls hierher; ferner auch der, in der Form indes weniger regelmässige, Stein von den Inseln Tafel LXI, 3, an welchem die Darstellung, der Kentaur, von besonderem Interesse ist; denn diese dämonische Gestalt ward bekanntlich erst in der nachmykenischen geometrischen Periode in Griechenland aus dem Orient aufgenommen. Auch die kleine grüne Steatitscheibe von Amorgos im British Museum, Journ of hell. stud. 1897, pl. 3, 10, mit einem Reiter in geometrischem Stil ist hier zu nennen. Ein diesen Arbeiten sehr verwandtes Stück aus dem mit Nordsyrien in engerer Beziehung stehenden Kappadokien ist Tafel IV, 33.

Fig. 44. Fig. 45. Fig. 46. Fig. 47.

Aus diesen Kugelsegmentformen entwickelt sich dann die wichtige Form, die man Skarabäoid zu nennen pflegt (Fig. 48) und von der man gewöhnlich der Meinung ist, dass sie durch Vereinfachung aus dem Skarabäus entstanden sei. Sie hat aber gar nichts mit dem Skarabäus zu thun. Sie entsteht aus der in Syrien so heimischen Kugelsegmentform, von der mancherlei Uebergänge zu ihr existieren. Man wollte den durchbohrten Teil des Steines als besonderen Abschnitt gliedern und setzte ihn deshalb als geraden Rand von dem kuglig gerundeten übrigen Teile ab. Auch die Skarabäoidform ist in Syrien eigentlich zu Hause, wo wir auch ihre Entstehung verfolgen können. Von da verbreitete sie sich nach Osten und Westen. In Mesopotamien tritt sie erst mit dem später-assyrischen Stile voll ausgebildet auf. Früher kam sie nach dem Westen. Hier wie in Syrien erscheint sie oft mit dem rein geometrischen Stile.

An den ältesten Beispielen pflegt die Bildfläche noch wie bei den Kreissegmenten, aus denen die Form hervorging, kreisrund zu sein. Ein gutes Beispiel, durch seinen Stil wie Fundort — Korinth — bemerkenswert, ist Tafel IV, 46; die Form des Steines beistehend Fig. 48. Die Pferde mit den langgereckten Hälsen haben den ausgeprägten Typus des griechisch-geometrischen Stiles, wie ihn die Bronzen und „Dipylon-Vasen“ zeigen. Tafel IV, 44, ebenfalls kreisrund, stammt sogar aus einem der Gräber am Dipylon zu Athen selbst, aus denen die bekannten geometrischen Vasen kamen. Auch Tafel VI, 24 und Tafel IV, 32, wahrscheinlich aus Kleinasien oder Syrien stammende

Fig. 48.

[1] So ein bei Antiochia gefundener Stein im Ashmolean Museum zu Oxford. Ebenda ein anderer petschaftförmiger mit derselben Darstellung, von Smyrna (grünbrauner Steatit, nach einem A. J. Evans verdankten Abdruck oben Fig. 44 abgebildet). Steinbock oder Hirsch, mit einem oder zwei Vögeln über dem Rücken, auf Gemmen von Sendschirli in Berlin.

[2] Schliemann, Mykenä S. 412, No. 540 aus Chonika bei Mykenä. Jetzt im Völkermuseum zu Berlin.

[3] Berliner Gemmenkatal. No. 70, Taf. 2. Olympia Bd. IV, S. 188.

[4] Im Centralmuseum zu Athen. Nach einem den Leitern der Ausgrabung verdankten Abdruck.

Stücke, sind noch kreisrund. Später wird die elliptische Form herrschend, indem die Achse, in der die Durchbohrung liegt, verlängert ward. Syrische Beispiele geometrischen Stiles sind z. B. in Sendschirli gefunden worden.[1] Von Rhodos, aus Kamiros, wahrscheinlich aus den Gräbern mit den geometrischen Vasen[2], stammen Tafel IV, 23. 31 und 34. Nr. 23 zeigt nur zwei Paare Vögel des europäisch-geometrischen Stiles; zu der Mitteltrennung vgl. oben Figur 43. Die rohe Andeutung eines Chores mit Kitharaspiel sehen wir auf Nr. 31.[3] Man erkennt hier wie in anderen Fällen, dass die, natürlich ganz mit der Hand ausgeführte, Arbeit teils ein schneidendes, teils ein bohrendes Werkzeug benutzte. Ein Tafel IV, 31 und 34 im Stile sehr verwandtes Stück, das an den Seiten, wo die Durchbohrung endet, gerade abgeschnitten ist, fand sich in einem Grabe bei Theben[4], zusammen mit Bronzefibeln und Bronzetierfiguren des reinen geometrischen Dipylonstiles, wie er unter den Bronzen von Olympia so schön vertreten ist; die rohe Gravierung zeigt eine langbekleidete Gestalt zwischen zwei Vögeln.

Als Material ist auch in dieser Gattung ganz wie bei den Kugelsegmenten der braunrote relativ weiche Stein (Serpentin?) beliebt; und zwar scheinen die in Syrien wie die in Griechenland gefundenen Stücke aus dem gleichen Material zu bestehen. — Die Darstellung von Tafel IV, 34 kehrt ebenda Nr. 29 auf einem Stücke unbekannten Fundortes fast ganz gleich wieder. Ein Pferd wird von einem Manne gehalten; der Raum über dem Pferde ist durch einen Vogel (vgl. oben Fig. 44), der unter ihm durch einen Fisch gefüllt, ganz wie so oft auf den Vasen und gravierten Bronzen des griechisch-geometrischen Stiles. Nr. 29 schliesst sich aber durch die Form — es ist die eines liegenden Löwen — wieder an Orientalisches an. Eine recht charakteristische Arbeit in diesem Stile bietet das ebenfalls aus Griechenland stammende Skarabäoid Tafel IV, 45; geringer, aber in der Darstellung verwandt ist das Skarabäoid aus Cypern Tafel IV, 53. Analog ist Tafel VI, 24, wo aber das Ornament im unteren Abschnitt von orientalischer Art ist.

Eine von Aegypten her übernommene Form ist die der rechteckigen flachen, meist durchbohrten Platte mit Gravierungen, die sich auf eine, zwei, vier oder alle sechs Seiten erstrecken. Ein solches Stück liegt z. B. im Louvre unter den von Rénan aus Phönikien gebrachten Sachen; darauf kommen rohgravierte Männer mit den zurückgebogenen Mützen vor wie Tafel IV, 44. Ein auf allen sechs Seiten graviertes Beispiel von Cypern ist in Berlin, Gemmenkatalog Nr. 66, Tafel 2. Eine kleine Platte mit abgeschrägten Rändern aus Kreta[5] zeigt auf der kleineren oberen Fläche nur lineares Ornament, auf der grösseren unteren einen Mann neben einem Pferde im reinen geometrischen Stile, sehr verwandt Tafel IV, 44 und mehr noch den Goldreliefs aus Athen und Korinth, die ich in der Archäol. Zeitung 1884, Tafel 8, 1 und 9, 1 publiziert habe. Auch hier hat der Mann jene zurückgebogene Mütze, die auch von den primitiven Bronzestatuetten geometrischen Stiles in Olympia bekannt ist.[6] Ein grosser rechteckiger Stein von Melos (weisser Marmor) mit schräg abgedachter Oberseite (Figur 49)[7] zeigt zwei ganz rohe menschliche Figuren geometrischen Stiles.

[1] In Berlin. Ebenda z. B. Vorderas. Samml. 45, schwarzer Stein, Skarabäoid aus Syrien, rohgravierter Bock.
[2] Ueber die vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. I, 1886, S. 134 ff.
[3] Ausgeführtere Darstellungen dieser Art auf geometrischen Vasen siehe Archäol. Ztg. 1885, Taf. 8.
[4] Mémoires des antiquaires de France vol. 55, 1894 (sér. 6, vol. 5), p. 161, fig. 3.
[5] Museo ital. di antich. class. II, p. 757. Steatit.
[6] Vgl. Olympia Bd. IV, die Bronzen Taf. 16. Text S. 38 zu 240 ff. und Anm. 1.
[7] Im Ashmolean Museum zu Oxford.

Hieran schliessen wir flache runde scheibenförmige Steine. Diese haben zum Teil einen ausgetieften Rand und sind auf beiden Seiten graviert. Beispiele kommen auf Kreta und ähnlich auch wieder in Syrien vor.[1] Zumeist erscheinen sie mit abgestuftem Rande, so dass eine grössere und eine kleinere Kreisfläche entsteht, die beide mit Gravierung geziert sind. Ein Beispiel von Megara ist Tafel IV, 52; die Pferde folgen hier noch ganz geometrischem Stile; der rohe Flügelmann geht schon über den engeren Kreis dieses Stiles hinaus. Ein Beispiel aus Elfenbein, ganz im orientalisierenden Stile des achten bis siebenten Jahrhunderts (den melischen Gemmen Tafel V verwandt) fand sich in einem Schatzhause zu Olympia.[2] Andere noch von rein geometrischem Stile fanden sich bei den amerikanischen Ausgrabungen im Heraion bei Argos.[3] Ebenda einige Scheiben mit starker Einziehung zu einem Knopfe, wodurch zwei Kreisflächen von sehr verschiedener Grösse entstehen. Die kleine pflegt nur mit linearem Ornament geziert zu sein, die grosse enthält rohe Menschenfiguren. Zwei charakteristische Beispiele (von rötlichem Steatit) siehe beistehend Figur 50 und 51.[4] Hier erscheinen zwei nackte Männer, zwischen ihnen ein Gefäss und ein Baum; zu den Seiten eine Schlange. Es wäre leicht die Geschichte vom Sündenfall herein zu interpretieren. Auf dem anderen Stück zwei Männer in nicht ganz kurzen Röcken mit langen Schwertern an der Seite; unten ein toter Vogel und eine Lanze. Ein grünlicher durchbohrter Steatit desselben Fundortes hat die den Dipylonvasen so charakteristische, an den Seiten stark ausgeschweifte Schildform und ist mit einer rohen menschlichen Figur graviert. — Hierher gehört auch Tafel VI, 20. 21, wo die beiden Seiten gleichen Durchmesser haben; das Flügelpferd und der Zweig als Füllung deuten auch hier auf Zusammenhang mit den melischen Steinen Tafel V.

Fig. 49.

Fig. 50. Fig. 51.

Besonders wichtig ist nun aber, dass auch die in Aegypten herrschende Amulett- und Siegelform, gegen welche sich die mykenische Epoche trotz ihrer Verbindungen mit Aegypten völlig ablehnend verhalten hatte, dass der Skarabäus nun auch in Griechenland Nachahmung findet. Es war dies eigentlich eine notwendige Folge des bisher geschilderten Aufnehmens fremder südöstlicher Formen durch die Glyptik des griechischen Mittelalters. Man ahmte nun aber nicht nur die Form des ägyptischen Skarabäus, sondern auch seine Technik nach, indem man ihn aus jener weichen blauen oder blaugrünen fayenceartigen Masse herstellte, die wir ägyptisches Porzellan zu nennen pflegen und die das traditionelle Material der ägyptischen Skarabäen ist. Schon in den Gräbern am Dipylon zu Athen sind mit den geometrischen

[1] Evans im Journ. of hell. stud. 1894, S. 342, Fig. 66; S. 343, Fig. 67; beide von Kreta; letzteres Stück sah ich früher in einer athenischen Privatsammlung; es hat konkav ausgetieften Rand. Verwandt ist Berlin, Vorderasiat. Samml. No. 250 (syrisch). Die beiden kretischen Stücke hatte Evans als vormykenischer Zeit angehörig publiziert, später aber mit Recht erkannt (Cretan pictographs p. 138), dass sie der nachmykenischen „geometrischen" Periode angehören.

[2] Olympia Bd. IV, Text S. 188, No. 1194.

[3] Im National-Museum zu Athen; Genaueres wird die amerikanische Publikation der Ausgrabungen bringen.

[4] Nach Abdrücken gezeichnet, die ich der Gefälligkeit der bei der Ausgrabung thätigen amerikanischen Gelehrten verdanke.

Vasen zusammen dergleichen Skarabäen gefunden worden. Diese sind zwar zum Teil ohne Bild, zum Teil aber mit Tierfiguren des griechisch-geometrischen Stiles geziert. Ein gutes Beispiel ist Tafel IV, 38.[1] Grössere Exemplare fanden sich in den Gräbern von Kamiros auf Rhodos, wahrscheinlich in denen mit den geometrischen Vasen[2]; siehe Tafel IV, 39. 40. Zu diesen beiden Stücken gesellt sich ein nur aus einem Abdruck der Schaubert'schen Sammlung in Breslau bekanntes Stück (Figur 52).[3] Der Stil derselben ist im wesentlichen noch der geometrische und ist z. B. Tafel IV, 45 (auch Tafel VI, 24) recht verwandt; die Ausführung lässt wie bei Tafel IV, 31 das Linien schneidende und das stumpfe bohrende Instrument in der Hand des Verfertigers unterscheiden. Indes die Darstellung verrät starken syrisch-phönikischen Einfluss. Es erscheint der Löwe, freilich in recht linear-geometrischer Weise gezeichnet. Die Schürze zwischen den Vorderbeinen des Löwen von Figur 52 ist ein speziell phönikisches Motiv, und die auf dem Löwen stehende ihn zügelnde Gestalt ist von syrischen Götterfiguren angeregt. Auch in Italien findet sich Aehnliches in Gräbern des achten Jahrhunderts.[4] Hier erscheinen auch kleine runde durchbohrte Scheiben von ägyptischem Porzellan mit einfachen rohen Tierbildern. Ein Beispiel beistehend Figur 53.[5] Die Füllverzierungen, die an Figur 52 und Tafel IV, 40 so reich sind, erscheinen hier auf das einfachste reduziert. Diese Scheiben kommen noch in den jüngsten tombe a pozzo und dann in den älteren tombe a fossa in Südetrurien vor[6] und sind mit Sicherheit ins achte Jahrhundert v. Chr. zu datieren.

Fig. 52.

Fig. 53.

Der Skarabäus ward jedoch auch in wirklichem durchsichtigem Glasfluss und zwar in dunkelblauem hergestellt. Ein Beispiel aus Kamiros mit stark ägyptisierendem Bilde ist Tafel IV, 36. Ein Skarabäoid von blauem Glase mit jetzt zerstörtem dreiteiligem einst auch ägyptisierendem Bilde ist in demselben Dipylongrabe zu Athen gefunden worden wie Tafel IV, 38.[7]

Bald stellte man den Skarabäus indes auch aus Stein her, zunächst natürlich nur aus den weichen Arten, die mit der Hand zu gravieren waren. Ein Beispiel ist der von Cypern stammende Skarabäus Tafel IV, 47, der den geometrischen Stil noch sehr deutlich zeigt.

[1] Ein anderes aus demselben Dipylongrabe mit mehreren Tieren siehe Berlin, Katal. Nr. 73; Taf. 2. Sechs Stück ohne Bild nennt Helbig, Homer. Epos, 2. Aufl., S. 75, Anm. 6. Ein schlecht erhaltenes Stück aus Eleusis aus einem Grab derselben Epoche 'Εφημ. ἀρχ. 1889, S. 175, Anm. 2. Ein kleiner „Porzellan"-Skarabäus mit einem Pferd, ähnlich Tafel IV, 38, ist in der ägyptischen Sammlung der Ermitage zu St. Petersburg (No. 1457). — Drei kleine gelagerte Löwen aus ägyptischem Porzellan fanden sich neuerdings in einem Dipylongrabe, Athen. Mitth. 1893, S. 131. Ein neuestens entdecktes Grab mit geometrischen Vasen zu Eleusis enthielt „drei ägyptische Skarabäen und ein Isisbildchen" (Athen. Mitth. 1895, S. 374; vgl. Helbig in Sitzungsber. bayr. Akad. 1896, S. 576).

[2] Vgl. oben S. 62, Anm. 2.

[3] Annali d. Inst. 1885, tav. GH9; p. 199.

[4] Ein Taf. IV, 40 sehr ähnlicher Skarabäus von ägyptischem Porzellan aus Corneto ist Annali dell' Inst. 1885, p. 202 abgebildet; Mann vor dem Löwen; einfache Scheibe als Füllornament.

[5] Annali dell' Inst. 1885, tav. GH19; p. 207. Von gleicher Art ist Berlin, Katal. No. 127, Taf. 3, von der alten Nekropolis des Esquilin zu Rom.

[6] Ein gutes Beispiel, tomba a fossa, mit italisch-geometrischen Vasen siehe Monum. antichi dei Lincei IV, 1, p. 440; der hier gefundene „scarabeo" von porcellana egizia, tav. IX, 50, ist kreisrund und wohl kein Skarabäus, sondern eine jener Scheiben. Das Bild, ein Löwe, ist genau im Stile jener.

[7] Berlin, Katal. No. 75; in schöner antiker Fassung.

Sehr ähnlich ist Figur 54, ein schwarzer Steatit-Skarabäus, ebenfalls von Cypern.[1] Die zwei ebenso wie dort gebildeten Männer tragen ein Thymiaterion zwischen sich; darüber erscheinen Sonne und Mond in der phönikischen Weise. Mehr orientalisierend ist der Skarabäus von Kamiros Tafel IV, 41, auf dem auch das ägyptische Symbol des Henkelkreuzes vorkommt. Der Blattstern desselben Fundortes Tafel IV, 42 erinnert an Verwandtes im Kreise des Dipylonstiles[2], scheint aber auf ägyptische Vorbilder von Skarabäen zurückzugehen[3]; hier finden wir zuerst den aus kleinen schrägen Strichen bestehenden Rand (den sogenannten Strichrand), der späterhin die ständige Umfassung werden sollte.

Fig. 54.

Die glyptischen Denkmäler, die wir soeben überblickt haben, sagen wenig und sagen viel: direkt durch ihre Darstellungen wenig; denn diese sind geringfügig und einförmig. Lineare Ornamente, Ross und Wagen, rohe Menschenfiguren, meist ohne, seltener in kenntlicher, aber allgemeiner Situation; keine dämonischen Figuren mit Ausnahme etwa des Kentauren (Tafel LXI, 3), der in Griechenland erst mit der nachmykenischen geometrischen Epoche auftritt. Welcher Unterschied gegen die Fülle wechselnder, immer anziehender Bilder auf den mykenischen Gemmen! — Und doch sagen jene Denkmäler viel. Sie lassen uns drei Thatsachen vor allem erkennen. Zunächst den Rückgang in der ganzen Kultur, Kunst und Technik während der nachmykenischen Epoche. Es wird jetzt nur in weichen Steinen mit der Hand graviert und die rohen Bilder erinnern zum Teil stark an die der vormykenischen Zeit. Es leben alte Traditionen wieder auf, die einer rohen niederen Volkskunst, die durch die glänzende mykenische Kunst zurückgedrängt worden waren; man begnügt sich wieder mit einfach kindlichen Ornamenten und Figuren. Wir erkennen schon in sehr frühen babylonischen, dann namentlich in syrischen und cyprischen, ferner in vormykenischen Funden des ägäischen Kreises und selbst in den oberitalischen Pfahlbauten analoge Erscheinungen einer niederen Kunst, die nun in der nachmykenischen Epoche in Griechenland neu auflebt.

Ferner aber lernen wir, dass in dieser Epoche ein von Norden kommender mächtiger Strom europäischen Wesens über Griechenland bis nach Kleinasien und Syrien flutete. Zwischen den eigentlich hethitischen, dem zweiten Jahrtausend v. Chr. angehörigen glyptischen Denkmälern (vgl. oben Seite 7) und den rohen syrischen Arbeiten, die wir der hier besprochenen Epoche zuschreiben, und zuschreiben müssen wegen der entsprechenden unlöslich mit ihnen verbundenen Funde in Griechenland, die ungefähr datierbar sind — zwischen diesen beiden Denkmälergattungen Syriens besteht ein ganz ähnlicher gewaltiger Unterschied wie in Griechenland zwischen den mykenischen Gemmen und den hier betrachteten. Dort eine ausgebildete Radtechnik, runde weiche Formen, sinnliche Fülle, mannigfaltige Bilder mit Göttern und phantastischen Dämonen; hier nur einfache Tiere, bedeutungslose Menschen, Einförmigkeit, eckige Formen, rohe handgravierte Ausführung. Die europäisch-nordische Herkunft dieses Umschwunges in Syrien wird klar, sobald man die Zusammenhänge zunächst mit Griechenland, dann mit weiter nördlichen Gegenden übersieht. Wenn man die Gemmen etwa benutzen wollte zur Stütze der umgekehrten These, so wäre das ebenso unrichtig, wie wenn auf Grund einiger in Assyrien gefundener Scherben in der Art des griechisch-geometrischen Stiles dieser

[1] Im Ashmolean Museum zu Oxford.
[2] Vgl. den Blattstern auf der Knochenscheibe aus einem Dipylongrabe, Athen. Mitth. 1893, S. 130.
[3] Vgl. z. B. den Skarabäus No. 1512 der ägyptischen Sammlung der Ermitage zu St. Petersburg.

vom Orient hergeleitet worden ist.[1] Selbst in Babylonien haben sich einzelne Terrakotten gefunden, die jenem Stile angehören; Niemand wird bezweifeln, dass sie vereinzelte Ausläufer sind, durch die Verbindung Babyloniens mit den westlichen Küsten voll erklärlich.

In Syrien liesse sich indes ausser den Gemmen noch manches mit jenem europäischen Kulturstrom in Verbindung bringen. Es sei hier nur das Auftreten der Fibel erwähnt, die in Cypern am Ende der mykenischen Zeit zuerst erscheint und dann auch nach Syrien kommt, wo sie nur gerade in der dem griechischen Mittelalter entsprechenden Zeit scheint verbreitet gewesen zu sein.

Um 1200 v. Chr. muss nun in der That ein gewaltiger Strom europäischer Völkerschaften über Syrien gekommen sein. Es war der Ansturm gegen Aegypten, der durch Ramses III. zurückgeschlagen wurde. Diese Völkerwanderung, deren südöstliches Ende wir durch die ägyptischen Quellen kennen, könnte sehr wohl mit der in Griechenland als „die dorische" bekannten Wanderung einst zusammen ein Ganzes gebildet haben (vgl. oben S. 25). In dem Völkergemisch, das sich nach Südosten warf, mit Aegypten als Ziel im Auge, werden aber auch nordgriechische Elemente gewesen sein. Von all jenen Völkern muss damals viel in den südöstlichen Gegenden hängen geblieben sein. Das Reich der Hethiter war zersplittert und das Eindringen des Fremden leicht. Damals scheint Cypern seine griechische Bevölkerung erhalten zu haben, die zu einem guten Teil noch mykenische Kunsttraditionen aus dem Peloponnes, zum Teil aber auch schon sogenannte geometrische, ferner das Eisen und die Fibel mitbrachte. Ein ägyptischer Papyrus zeigt, dass im elften Jahrhundert v. Chr. die Seestadt Dor an der palästinäischen Küste eine Takkara-, Zakkara- oder Zakkala-Stadt war[2], d. h. einem jener Stämme von den ägäischen Inseln und Küsten gehörte, die jene Wanderung gen Aegypten mitgemacht hatten. Dor galt bei den Griechen als Stadt ihres Helden Doros und die Namensgleichheit war wohl keine zufällige. Der wichtigste von Nordwesten gekommene fremde Stamm aber, der sich im südlichen Syrien niederliess, war der der Pursta, Pulasate oder Pur(l)asati, d. h. der Philister der Bibel. Sie werden von den Hebräern von der Insel Kaphtor hergeleitet, die wahrscheinlich mit Kefto und dem Lande der mykenischen Kultur Kreta identisch ist.[3] Wenn sie über Kreta kamen, konnte ihre ursprüngliche Heimat aber wohl noch weiter nördlich liegen. Die „Philister" werden von der Septuaginta einmal (Jes. 9, 11) einfach mit Ἕλληνες übersetzt. Die Beschreibung des erzgerüsteten Philisters Goliath (1. Sam. 17) giebt in der That ein prächtiges Bild eines europäischen Griechen des griechischen Mittelalters und seiner Wirkung auf die Semiten, und seine herausfordernd mutigen Reden sind genau die eines homerischen Helden. Seine Rüstung sind Beinschienen, Panzer, Schild und Helm; doch hatte der letztere zu des Helden Verderben noch keinen Stirn- und Nasenschutz, der, wie die Denkmäler lehren, erst viel später erfunden ward. Auch die Angabe, dass die mächtige Lanzenspitze von Eisen war, stimmt zu dem Zeitbilde.

Es giebt also auch noch in der Ueberlieferung Spuren genug, die das von uns auf Grund der Gemmen behauptete Eindringen europäischer Elemente in Syrien eben für die Epoche, mit der wir uns beschäftigen, bestätigen.

[1] Wie dies bekanntlich von W. Helbig geschah (Annali d. Inst. 1875, 221 ff.).

[2] Max Müller, Asien und Europa S. 388. Vgl. A. J. Evans im Journ. of hell. stud. 1894, p. 369.

[3] Vgl. Max Müller, Asien und Europa S. 386 ff. A. J. Evans im Journ. of hell. stud. 1894, p. 369 ff. Die Vermutung, die Evans p. 371 ausspricht, dass die Philister „europäisierte" Semiten von Kreta gewesen seien, ist sehr wenig wahrscheinlich. Mariani in Monum. ant. dei Lincei VI, p. 200. — Ausführliche Angabe der älteren Litteratur bei Maspéro, hist. de l'Orient class. II, 463, 1; auch Maspéro billigt die Identifikation der Pulasati der Invasion unter Ramses III. mit den später an der Küste von Palästina angesiedelten Philistern.

Die dritte Thatsache aber, die uns die glyptischen Denkmäler lehren, ist die des starken Eindringens orientalischer Formen in Griechenland, speziell von Syrien her. Wir sahen dies an dem Aufnehmen der orientalischen Siegelformen. Die mykenische Kunst war so in sich selbst sicher, so voll eigenen Inhalts und voll eigener Formen, dass sie trotz aller fremden Anregungen, die sie in sich aufnahm, doch das Fremde nie direkt nachahmte. Es hängt mit dem Kulturrückgang in Griechenland zusammen, dass nun fremde Formen einfach aufgenommen werden. In der Glyptik sind es zunächst nur die äusserlichen Siegelformen; dass dem aber ein stärkeres Orientalisieren bald folgte, haben wir bereits bemerken können und werden es in der nächsten Epoche noch viel deutlicher sehen. Es lebte eine grosse ursprüngliche Kraft in dem europäisch-griechisch-geometrischen Stile, wie sein siegreiches Eindringen und seine weite Ausbreitung zeigen; allein das Einförmig-Starre und Unbiegsame musste ermüden und zu einem Brechen führen.

Es ist natürlich, dass die am meisten nach Süden und Osten vorgeschobenen Griechen am ehesten dem Fremden nachgaben. Die Philister scheinen sich früh ganz semitisiert zu haben.[1] Auf Cypern können wir die steigende semitisch-orientalische Einwirkung in den zahlreich erhaltenen Denkmälern deutlich verfolgen. Auf Kreta sind die Funde in der idäischen Zeusgrotte ein sprechender Beweis für die Macht, die das Orientalische hier in nachmykenischer Zeit gewonnen hat.

Die Gegensätze stiessen hier im Südosten schroff aufeinander, der europäisch-geometrische und der orientalische Stil; und der erstere musste weichen. Allein die innere Verarbeitung und Ueberwindung der Gegensätze, ihre harmonische Vereinigung zu einem höheren neuen Stile ging von den weiter nördlich im östlichen Griechenland, auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste angesiedelten Griechen aus. Kreta war nur in der mykenischen Epoche tonangebend gewesen, und Cyperns Kunst hatte immer nur eine lokale Bedeutung. Der neue archaisch-griechische Stil, der sich vom Ende des achten Jahrhunderts an weiter nördlich ausbildet, ward später als ein fertiger nach Südosten gebracht.

Wie aber der Völkerwanderungsstil einst nur überwunden werden konnte durch das Wiederanknüpfen an das Antike-Klassische, an dessen Stelle er getreten war, so der geometrische Stil im alten Griechenland nur durch das Wiederaufnehmen der Traditionen des verlorenen mykenischen Stiles und seiner Art der Verarbeitung des Orientalischen. Die im nächsten Kapitel zu besprechenden melischen Steine sind ein vortreffliches Zeugnis für das Wiederaufleben mykenischer Traditionen.

[1] Vgl. E. Meyer, Geschichte Aegyptens S. 316.

# DRITTER ABSCHNITT.

## Der Ausgang des Mittelalters. Das siebente Jahrhundert.

(Tafel V. VI, 22. 23. 25. 26. 34. LXI, 4—7.)

Das Dunkel, das über der älteren griechischen Geschichte liegt, lichtet sich im siebenten Jahrhundert zusehends. In immer deutlicheren Umrissen treten die einzelnen Staaten heraus; wir werden individuelle bunte Mannigfaltigkeit der Kultur gewahr, wo vordem einförmige Gleichmässigkeit herrschte. Die Hellenen haben sich weithin ausgebreitet und sind überall in siegreichem Vordringen. Der Verkehr hat sich ausserordentlich gesteigert. Das Geld wird erfunden, in dem sich ebenso die Bedeutung wie die Mannigfaltigkeit der neuen Staatengebilde der freien Bürgergemeinden spiegelt. Es erheben sich Tempel und andere der Oeffentlichkeit gewidmete Bauten, und mit ihnen tritt der freie Bürger den hohen Adelsgeschlechtern gegenüber allmählich in den Vordergrund.

Durch Reichtum und Macht allen anderen voraus üben die Griechen Kleinasiens, speziell die sich Ionier nannten, den tiefgreifendsten Einfluss auf die übrigen Hellenen. In der ganzen Kultur und Kunst des siebenten Jahrhunderts ist der von den Ioniern ausgehende Strom bei weitem der stärkste. Dies bedeutete den Sieg des orientalisierenden Stiles in Griechenland. Die Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit der Ionier, und vor allem die Leere, welche durch die Invasion des geometrischen Stiles entstanden war, führten zu einem begierigen Aufsaugen der orientalischen Kunstelemente, die auf verschiedenen Wegen eindrangen. Die Ionier hatten direkte Verbindungen mit Assyrien. Im Norden mündete bei der milesischen Kolonie Sinope ein solcher Weg, auf dem Assyrisches unmittelbar zu den Griechen kam.[1] Im Süden, in Kilikien erfolgte sogar ein kriegerischer Zusammenstoss der Griechen und Assyrer in der Zeit um 700. Weiter im Südosten ist die Verbindung mit Aegypten das entscheidende Element. Im stetigen Wetteifer mit den Phönikern haben die Ionier hier die ägyptische Kunst sich nutzbar zu machen gestrebt, auch hier zunächst durch einfache Nachahmung, dann durch freiere Verarbeitung.

[1] Ein gutes Beispiel sind die zunächst ganz von assyrischen Vorbildern kopierten Kessel mit Greifenköpfen und geflügelten menschlichen Büsten, die sehr wahrscheinlich von Sinope her sich verbreiteten. Ich habe über sie und ihre Herkunft ausführlicher in einem der Exkurse zu Olympia Bd. IV, die Bronzen, 1890 gehandelt, die ich ursprünglich für jenen Band bestimmt hatte und die ich später vorlegen zu können hoffe (vgl. S. 58, 1). — E. Meyer, Gesch. d. Alterth. II, S. 455 hat die Verbindung über Sinope richtig erkannt, wie er sagt, „trotz des Schweigens der Denkmäler“; die Denkmäler schweigen aber glücklicherweise keineswegs.

Die neu aufgeblüten Handelsstaaten in Griechenland, namentlich Chalkis und Korinth, nehmen die neuen orientalischen Einflüsse begierig auf. Eine Zeit lang versucht an manchen Orten der geometrische Stil sich noch zu halten, und es entstehen eigentümliche Mischungen. Bald verschwindet er ganz und hinterlässt nur als wertvolle Mitgift der neu entstehenden griechischen Kunst das Abstrahieren vom Zufälligen, den grossen Sinn für das Hauptsächliche, für Klarheit und Straffheit in allen Bildungen.

Die geringen Reste der mykenischen Kunsttraditionen, die sich namentlich auf den Inseln und bei den nach Kleinasien gezogenen Griechen durch die Jahrhunderte noch erhalten hatten, gewinnen jetzt neue Bedeutung und leben wieder auf in dem neuen orientalisierenden Stile.

Ein Hauptunterschied dieses von dem mykenischen ist aber, dass er von direkter Nachahmung ausgeht und dass er in ornamentaler wie figürlicher Kunst orientalische und ägyptische Elemente einfach herübernimmt. Dies hat die mykenische Kunst nie gethan. Sie war eben nie so blutarm gewesen, wie es die durch die geometrische Invasion abgezehrte griechische Kunst war.

Die ganze neue Ornamentik mit Palmette und Lotos beruht auf direkten Entlehnungen, nicht minder die Typen für die neu erstehende monumentale Kunst und unzähliges Andere. Die überaus interessante Entwickelung im siebenten Jahrhundert im einzelnen zu überschauen, gestatten uns namentlich die zahlreich erhaltenen Vasenmalereien und Bronzearbeiten dieser Epoche. Die glyptischen Denkmäler sind von geringerer Bedeutung und geben ein mehr zufällig bedingtes einseitigeres Bild der Entwickelung. Doch im Zusammenhange des Ganzen sind auch sie von grosser Wichtigkeit.

Eine höchst eigentümliche Erscheinung ist zunächst das Wiederaufleben mykenischer Kunsttraditionen auf einer der Kykladen, auf Melos.

Diese Insel hatte während des siebenten Jahrhunderts eine eigenartige nicht unbedeutende Kunstthätigkeit, deren bestes Zeugnis die bekannten grossen bemalten Vasen sind, von denen neuerdings wieder ein prächtiges Exemplar bekannt geworden ist.[1] Mit dem hier klar und bedeutend hervortretenden neuen Stile sind noch gewisse Reste mykenischer Ornamentik und auch geometrischen Stiles gemischt. In der Nekropole, welche diese Vasen enthält[2], fanden sich nun sowohl ägyptische sogenannte Porzellan-Skarabäen, als vor allem Steine der mykenischen Formen, aber mit Gravierungen in einem von dem mykenischen sehr verschiedenen Stile.

Eine Auswahl der wichtigsten mir bekannt gewordenen Gemmen dieser Art habe ich auf Tafel V, 1—39; VI, 26. 34; LXI, 4—7 zusammengestellt. In der Beschreibung dazu habe ich auf die sonst noch existierenden ähnlichen Steine aufmerksam gemacht.[3] Bei einem grossen Teile derselben ist der Fundort Melos sicher bezeugt; bei anderen ist der Fundort unbekannt, kann also Melos sein; nur bei wenigen Stücken werden andere Gegenden Griechenlands (Kreta, Euboia, Athen, Theben) als Herkunftsorte angegeben. Bei ihrem einheitlichen

[1] Ἐφημ. ἀρχ. 1894, Taf. 12—14.

[2] Vgl. L. Ross, Inselreisen Bd. III, S. 21. Dümmler, Athen. Mitth. 1886, S. 170.

[3] Von publizierten Gemmen gehören hierher Ross, Inselreisen III, Taf. zu S. 21. Arch. Ztg. 1883, Taf. 16, 1. 2—6. 8. 9. 11—18. Athen. Mitth. 1886, Taf. VI, 1. 3—14. 18—20. Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Taf. 14, 4; 15, 5. 35; 18, 21. 22. 27; 19, 48; 20, 53; 22, 45; 24, 44. 46; 25, 33. 37. 45. 56; 26, 14. Perrot-Chipiez, hist. de l'art VI, fig. 432, 13. 14. 16; pl. 16, 4. Berlin, Katal. No. 85—96. Athen. Mitth. 1896, Taf. 5, 2—4. 7. 9—13. Journ. of hell. stud. 1897, pl. 3, 4. 7. 13. — Diese Gemmen sind häufig mit den mykenischen verwechselt worden; ich habe sie zuerst von diesen geschieden Arch. Ztg. 1885, Seite 225f.

Charakter ist anzunehmen, dass sie alle von einem Orte ausgingen. Das kann den Funden nach nur Melos gewesen sein.

Einer der Steine (Tafel V, 32) soll mit einer attischen schwarzfigurigen Vase, also in einem Grabe des sechsten Jahrhunderts gefunden sein. Der Stein kann aber lange im Gebrauch gewesen sein, bevor er in das Grab kam. Im allgemeinen darf man wegen des Stiles und der Typen das siebente Jahrhundert als die Zeit dieser Gemmen ansehen; nur die stilistisch vorgeschrittensten (wie Tafel V, 24) werden ins sechste Jahrhundert gehören. Andererseits berechtigt uns nichts über das siebente Jahrhundert hinauszugehen. Am Anfange mögen wohl die wenigen Stücke stehen, die noch Anschluss an den rohen geometrischen Stil zeigen.[1] Die Nekropole, welche mykenische Gemmen enthält, liegt an einer ganz anderen Stelle von Melos.[2]

Nur wenige der hierhergehörigen Denkmäler sind in harten halbdurchsichtigen Steinen auf dem Rade graviert. Ihre Darstellungen sind äusserst nachlässig, schlecht und unbedeutend (weshalb auf Tafel V keine Probe gegeben ist).[3] Ihre Form ist zwar die der mykenischen, aber durch die plumpe Ausführung von jenen sehr verschieden.[4]

Bei weitem die meisten der Steine sind weich — weisslicher meerschaumartiger Steatit oder grünlicher halbdurchsichtiger „Natron-Agalmatolith" — und mit der Hand, nicht auf dem Rade geschnitten. Man sieht, die Radtechnik hat sich von ihrem Verfalle noch nicht erholt, und man sucht sich wie in ältesten Zeiten die weichen leicht zu bearbeitenden Steine aus. Dies ist für die ganze Glyptik des siebenten Jahrhunderts charakteristisch.

Die hier auf Melos noch herrschenden mykenischen Siegelformen — die Linsen- und die Schieberform — müssen sich sozusagen latent durch die Jahrhunderte erhalten haben. Die mykenischen Steine wurden wahrscheinlich lange lange nachdem man sie nicht mehr anzufertigen verstand, noch als Amulette getragen[5], und als endlich die Kunstfertigkeit sich wieder hob, schloss man sich an die Vorbilder der glänzenden alten Zeit an. Die Abgeschlossenheit einer Insel erleichtert ein solches Bewahren alter Traditionen bekanntlich sehr.

Selten sind direkte mykenische Nachwirkungen im Stile zu bemerken. Doch die eigentümliche speziell mykenische Körperverdrehung auf Tafel V, 5. 7 und dem in der Beschreibung zu 7 genannten Steine ist offenbar von jenen alten Vorbildern entlehnt.

Dass Bilder, die an den rohen geometrischen Stil erinnern, nur selten vorkommen, ward oben schon bemerkt (vgl. Anm. 1); auf unserer Tafel V kann dafür etwa No. 20 und 27 genannt werden.

Der herrschende Stil hat alle charakteristischen Eigenschaften des früharchaisch-griechischen. Es sind schon feste starre Typen ausgebildet, die sich immer wiederholen. Die mykenische Kunst kannte dergleichen noch nicht (vgl. S. 53). Die frische Naturbeobachtung der

[1] Athen. Mitth. 1886, Taf. 6, 7. 8.

[2] Vgl. Dümmler, Athen. Mitth. 1886, S. 170. Die ebenda auf Taf. 6, 15—17 abgebildeten Steine sind mykenisch, und es muss ein Versehen sein, wenn Dümmler a. a. O. sie zu den in der griechischen Nekropole gefundenen zählt. — Auch Pollak, Athen. Mitth. 1896, S. 218 zu Taf. 5 trennt das Verschiedenartigste nicht voneinander; die hierhergehörigen Stücke habe ich oben S. 69, Anm. 3 bezeichnet; Taf. 5, 6. 8 sind mykenisch und Taf. 5, 5 ist ein Stein aus dem 5.—4. Jahrh.!

[3] Vgl. dagegen Berlin, Katal. No. 85—87 (drei Karneole). Athen. Mitth. 1886, Taf. 6, 18—20.

[4] Vgl. im Berliner Katal. zu No. 85.

[5] Wie die ausgegrabenen „Inselsteine" heutzutage auf Melos von jungen Müttern am Halse getragen werden, um reichlich Milch zu bekommen (Dümmler a. a. O.). — Sehr interessant ist auch der bei dem Karneolschieber Taf. LXI, 73 vorliegende Fall, wo in römischer Zeit auf den leeren mykenischen Stein ein Bild graviert worden ist.

mykenischen Kunst, ihre immer neuen und kühnen Versuche, die Gestalten in ihrer natürlichen Bewegung zu erfassen, suchen wir hier vergebens. Für die Tierfigur beschränkt man sich auf ganz wenige Typen; meist sind die Vorderbeine wie im Sprunge gehoben und getrennt, die Hinterbeine aber geschlossen nebeneinander gebildet (Tafel V, 3. 6. 7. 11. 12. 13. 17; VI, 26; LXI, 6); oder auch die Vorderbeine sind wie im Galopp parallel gehoben (Tafel V, 1. 4. 9). Wo die Beine parallel gedacht sind, wird aber häufig nur ein Bein im Profil dargestellt (Tafel V, 15—19. 23. 24. 26. 38), wie dies auch auf den Vasen des siebenten Jahrhunderts, besonders den sogenannten protokorinthischen der Fall ist. Solcher Schematismus kommt nie an mykenischen Bildwerken vor (vgl. S. 53). Ein beliebter Typus ist ferner das Umblicken der Tiere, besonders beim Steinbock, Hirsch und dem Löwen (Tafel V, 2. 3. 15. 22. 23. 26; VI, 26). Es geschieht dies nicht wie auf mykenischen Gemmen in natürlicher, durch die Situation motivierter, sondern in schematisch erstarrter Weise. Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, dass wir von den kühnen mykenischen Versuchen naturalistischer Art und den Verkürzungen hier nichts finden. Aber auch von dem psychischen Ausdruck, dem wir auf mykenischen Gemmen begegnen, von der Wut des Kampfes und dem Pathos des Schmerzes, ist hier keine Spur mehr zu sehen.

Mit der dekorativen Behandlung der Tierfigur hängt es zusammen, dass man zuweilen nur einen Vorderkörper giebt (Tafel V, 9) oder zwei Vorderkörper zu einem dem Runde des Steines angepassten dekorativen Ganzen vereinigt (Tafel V, 10. 11). Zu der Verwendung des Vorderkörpers, der Protome der Tiere, lassen sich aus früharchaischer Kunst viele Parallelen beibringen. In reicherer Ausführung findet sich das Motiv unserer Gemmen Tafel V, 10. 11 an Metallschalen und Schilden, wo um das Centrum herum eine Reihe von Tierprotomen (Greif, Pferd) angeordnet sind.[1]

Ein guter Teil der auffallendsten Eigenschaften der Bilder wird durch das weiche Material und die Technik, die Handschnitzarbeit, hervorgerufen. Wie immer machen sich diese Umstände besonders bei den flüchtig ausgeführten Stücken geltend. Alle Haare bei Mensch und Tier, sowie die Federn werden nur durch einfach eingeschnittene parallele Linien angedeutet. Das häufigste Füllornament, eine Linie mit ansetzenden kleinen Zacken (Tafel V, 2. 4. 5. 7. 8. 9. 13. 15. 16. 23. 33. 39. 39a; VI, 26), ist ein wesentlich durch die bequeme Technik hervorgerufenes Motiv, das zuweilen einen Zweig vorstellen soll.[2] Gebohrt wird wenig; manchmal erscheinen jedoch gebohrte Kugeln zur Füllung des Raumes (Tafel V, 1. 3. 10. 17. 39. 39a; LXI, 4). Ein reicheres Füllornament zeigt der grosse Stein Tafel V, 39, ein Mäanderhakenkreuz, wie es auch auf den melischen und altionischen Vasen erscheint. Ebenda dient auch ein Schwan der Füllung des Raumes. Vereinzelt erscheint auf Tafel VI, 34 die Lotosblüte in der griechischen Stilisierung mit Palmettenblattfüllung wie auf den Vasen der Epoche. Eine Punktrosette zeigt Ath. Mitt. 1896, Tafel 5, 11. Auch der Strauch mit Palmettenende Tafel LXI, 5 ist in der Weise der Vasen des siebenten Jahrhunderts.

Die Auswahl der Tiere stimmt überein mit der auf den altionischen und von diesen abhängigen anderen orientalisierenden Vasen. Ein Lieblingstier ist der Steinbock. Ein anderes der Löwe, der aber viel konventioneller behandelt ist als auf den mykenischen Denkmälern.

[1] Vgl. was ich Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 142 zu No. 883 bemerkt habe.

[2] Es kommt schon auf frühkretischen handgravierten weichen Steinen vor, wo es Evans wohl mit Unrecht den Schriftzeichen zuzählt; vgl. oben S. 28 mit Anm. 3.

Ferner erscheinen Hirsch, Eber und Stier.[1] Ferner grosse Wasservögel, Schwäne, Seemöve, Eidechse[2], Polyp und verschiedene Fische.[3]

Wie auf den orientalisierenden Vasen sind auch hier beflügelte Tiere sehr beliebt. Die Gestalt der Flügel ist die aufgebogene, die erst mit dieser Epoche, dem siebenten Jahrhundert, aufkommt und dann die ganze archaisch-griechische Kunst beherrscht. Diese Form, die der assyrischen Kunst völlig fremd ist, ging aus von der ägyptischen Stilisierung des Flügels mit geradliniger oberer Begrenzung. Die ersten Ansätze zur aufgebogenen Bildung finden sich an ägyptisierenden phönikischen Arbeiten.[4] Von diesen entlehnen sie die Griechen, und die schöne Ausbildung der Flügelkrümmung (wie z. B. an Tafel V, 40) ist ihr Eigentum. Der Vorgang lehrt wiederum den Zusammenhang der neuen orientalisierend griechischen Kunst mit der ägyptisierenden und zeigt, wie der Sinn für das Dekorativ-Schöne den für das Natürliche hier überwiegt.

Im Anschlusse an die orientalischen Vorbilder werden die Flügel angefügt nicht infolge bestimmter mythologischer Vorstellungen, sondern lediglich um die Tiere über das Niveau des Gewöhnlichen hinauszuheben. So wird der Steinbock, so das Pferd und der Löwe beflügelt. Das Flügelpferd kommt selbst mit Steinbockhorn vor (Tafel V, 12). Von alten Flügelwesen erscheinen Sphinx und Greif. Neu ist die dämonische Gestalt der Chimära (Tafel V, 16. 18. 39a). Dass ihr Typus, wie vermutet worden ist[5], aus dem Missverständnis einer alten mykenischen Darstellungsweise, wo ein Bock hinter dem Löwen erschien, hervorging, ist bei dem Verhältnis dieser Gemmen zu den mykenischen recht wohl möglich. Neu sind ferner die dämonischen Seewesen; voran der Seedrache Tafel VI, 34; aber es erscheint ferner sowohl das geflügelte Pferd (Tafel V, 21), als der geflügelte Bock[6] als Vorderkörper mit hinten angesetztem langem Fischleib. Doch auch der geflügelte menschengestaltige Dämon wird in gleicher Weise mit einem Fischleib als Unterteil ausgestattet (Tafel V, 32). Ganz fischgestaltig, nur mit menschlichem Kopfe versehen, ist dagegen der Seegreis, der Halios Geron, den Herakles bekämpft (Tafel V, 30). Auch die fischleibigen Dämonen gehen bekanntlich auf orientalische Vorbilder zurück. Ferner erscheint von dämonischen Gestalten noch ein Mann mit Flügeln (Tafel V, 27), etwa ein Dämon des Windes, wenn er überhaupt aus einer bestimmten Vorstellung hervorging. Er ist im Schema des Knielaufs gebildet, das auch zu jenen konventionellen Bildungen gehört, die dem mykenischen Stile noch ganz fremd sind, nun aber in der neuen orientalisierenden griechischen Kunst herrschen. In demselben Schema ist die jetzt ebenfalls ganz neu auftretende Gorgone (Tafel V, 31)[7] und der eigentümliche Schlangendämon Tafel LXI, 4 gebildet, der ohne Analogie dasteht; doch ist die Art, wie der menschliche Oberkörper unmittelbar in die Tierleiber übergeht, so verwandt der Dämonenbildung auf mykenischen Gemmen (vgl. namentlich Tafel II, 41), dass dieser Schlangendämon gewiss von dorther angeregt ist; die sonstige archaische und später-griechische Kunst setzt

[1] Letzterer sehr schön mit geflochtenem Schwanzende auf einem Schieber von Melos in Athen (Arch. Ges.).

[2] Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Taf. 22, 45.

[3] Vgl. was im Text zu Taf. V, 35 angeführt ist, dazu Athen. Mitth. 1896, Taf. 5, 13.

[4] Vgl. meine den Greif betreffenden Nachweise in Roscher's Lexikon I, 1756ff. Die ursprüngliche Herkunft der ganzen Bildung aus der ägyptischen Flügelstilisierung war mir damals aber noch nicht klar geworden.

[5] Milchhöfer, Anfänge d. gr. Kunst S. 81.

[6] Letzterer auf einem melischen Steine bei Ross, Inselreisen III, Taf. zu S. 21.

[7] Ueber das erste Auftreten des Gorgonentypus im 7. Jahrh. vgl. meine Ausführungen in Roscher's Lexikon d. Myth. I, Sp. 1701ff.

die Schlangenleiber nur an den Beinen, nicht mehr am Oberkörper an. Im übrigen sind indes die Dämonentypen der mykenischen Epoche auf diesen Gemmen spurlos verschwunden. Dagegen begegnet uns der — ebenfalls vom Orient entlehnte — Kentaurentypus, das Pferd mit menschlichem Oberkörper, das wir auch schon im geometrischen Stile fanden (Seite 65); hier ist er indes schon, ebenso wie der fischleibige Dämon, eingereiht in die griechische Sage. Denn die auf den melischen Steinen dargestellten Kentauren sind im Kampfe mit Herakles und von ihm verfolgt gedacht. Herakles mit dem Halios Geron und mit den Kentauren erscheint auch in anderen Denkmälergattungen des siebenten Jahrhunderts mit unter den frühesten Darstellungen griechischer Sage.[1] Herakles ist ebenso gebildet wie auf sonstigen ältesten Denkmälern, nackt, mit dem Köcher und mit gerade abgeschnittenem Haar, das hinten den Hals bedeckt.[2]

An diese mythologischen Bilder reiht sich dann noch der Prometheus Tafel V, 37, der gefesselt am Boden sitzt. Er erscheint auf einem altargivischen Bronzerelief ebenso wieder.[3] Ueberhaupt haben die melischen Gemmen mit den altargivischen und korinthischen Metallreliefs viel Gemeinsames; auch Herakles mit dem Seegreis, die rennende Gorgone, der Greif mit Vogelleib[4] erscheinen dort ebenso.

Zweifelhaft ist die Deutung bei Tafel V, 34, doch ist wahrscheinlich der von einem Geier zerfleischte Tityos gemeint, wie ihn später auch Polygnot in der Nekyia gemalt hat. Es ist im Kreise dieser Gemmen wahrscheinlicher, dass die Figur der Sage, als dass ein beliebiger den Raubvögeln hingeworfener Leichnam gemeint ist.

Indessen kommen auch nichtmythologische menschliche Szenen vor. Eine solche von recht derbem Charakter bietet der ungewöhnlich grosse Stein Tafel V, 39. Ein Wagenlenker in dem langen Gewande der griechischen Sitte auf einem Viergespann — das im siebenten Jahrhundert schon ganz verbreitet war — erscheint auf dem beistehend abgebildeten Stein (Figur 55)[5], dessen andere Seite den Löwen mit dem umgedrehten Kopfe zeigt, der hier ein Reh zu verschlingen im Begriffe ist.

Fig. 55.

Die beiden letztgenannten Steine zeigen auch eine häufiger wiederkehrende Eigenschaft dieser Gattung: sie sind auf zwei Seiten mit Gravierung versehen. Es kommt dies bei den linsen- wie bei den schieberförmigen Steinen vor (Tafel V, 16. 28. 34).[6]

Andere Dinge ausser Tier- und Menschenfigur werden sehr selten dargestellt in dieser Klasse. So ist der Palmbaum Tafel LXI, 7 ein vereinzeltes Bild, das aber offenbar wieder an Mykenisches anknüpft. Vereinzelt ist auch das Schiff Tafel VI, 34, das den Kriegsschifftypus mit Embolon, wie er zuerst auf Dipylonvasen erscheint, in schöner Weise ausführt. Gefässe kommen an zwei Beispielen vor; einmal ist es eine schöne, metallischen Vorbildern

[1] Vgl. in Roscher's Lexikon I, Sp. 2192 ff.

[2] Zu den von mir in Roscher's Lexikon I, Sp. 2147 genannten Beispielen dieser ältesten Haartracht des Herakles füge jetzt die altattische Vase Antike Denkmäler I, 57 und die alte melische 'Εφημ. ἀρχ. 1894, Taf. 13.

[3] Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 102, No. 699, 3.

[4] Taf. V, 40; vgl. dazu Jahrb. d. Inst., Anzeiger 1894, S. 117 und in Roscher's Lexikon I, 1762.

[5] Nach Lajard, culte de Mithra pl. 49, 8. 8a „talc ollaire, vert foncé", aus Collection Palm. Wo sich das Original befindet, ist mir unbekannt. Dass der Stein zu dieser melischen Gattung gehört, ist offenbar.

[6] Ausserdem: ein Schieber von Melos in Athen (Arch. Ges.) mit Flügelross und auf der anderen Seite Steinbock. — British Mus., catal. No. 54. — Berlin, Katal. No. 85.

nachgeahmte Amphora[1] und das andere Mal ein Kantharos altertümlicher Form mit grossen Henkeln.[2] Dies Bild erinnert daran, dass auf den späteren Münzen von Melos der Kantharos als Wappen erscheint.

Die ganze Klasse dieser Gemmen hat indes vielfache Beziehungen zu Münzen, und zwar natürlich zu den ältesten, die diesen Gemmen gleichzeitig und ihnen im Stile wie in der Auswahl der Darstellungen verwandt sind. Auch da erscheinen Löwe, Steinbock, Eber, Delphin in recht ähnlicher Bildung und auch da sind die Tiervorderteile häufig.

Ausser den besprochenen alten mykenischen kommen in dieser Epoche natürlich auch andere Siegelformen mit Gravierungen wesentlich desselben Stiles vor. Ein dreiseitiger Stein von Melos von der alten schon in vormykenischer Zeit besonders auf Kreta beliebten Form[3] zeigt einen knieenden Krieger, ein Flügelross mit aufgebogenen Flügeln und einen Stier.[4] — Andere Steine haben Petschaftform. Ein schönes Stück in Gestalt eines schlafenden Hundes zeigt die Gravierung Tafel V, 40; das Material ist der bei den melischen Gemmen so beliebte grünliche durchscheinende Stein.

Eben dieses Material zeigt der kleine Cylinder von Aegina Tafel V, 42, ein Beispiel dafür, dass auch die orientalische Cylinderform jetzt von den Griechen nachgeahmt wird. Das Bild giebt zwei zusammenhanglose Gruppen, einen wagenbesteigenden Helden und einen Silen nebst Nymphe, deren Vereinigung lebhaft an die alten Münzen von Lete erinnert.[5] Der andere Cylinder Tafel V, 44 zeigt Tierfriese in der Art der Vasen. Von grösstem Interesse aber ist der Cylinder Tafel V, 43, der in der Heimat dieser Siegelform, in Babylonien, gefunden und doch von reinstem altgriechischem Stile ist. Er beweist, dass damals direkte Beziehungen der ionischen Griechen zu Babylonien vorkamen. Der Cylinder ist wohl entweder von einem Griechen für einen Babylonier — was wenig wahrscheinlich ist — oder von dem Griechen für einen Griechen in Babylonien gemacht; doch kann er auch nur durch den Handel seinen Weg von Ionien nach dem inneren Asien hinein gefunden haben. Er wird wenn nicht noch dem siebenten doch dem Anfang des sechsten Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Die Meduse hat noch nicht ihre feste typische Gestalt mit dem breit verzogenen Maule erhalten. Sie ist natürlich im Knielaufschema gebildet. Perseus ist wie sonst auf Denkmälern altionischer Kunst als bartloser Jüngling gebildet. Die Ausführung ist wie bei den melischen Steinen in weichem Materiale mit der Hand geschehen und ist ziemlich sorgfältig; besonders die Schwellungen der Muskeln sind stark betont. Damit setzt sich die ionische Kunst in direkten Gegensatz gegen die starre geometrische und knüpft wieder an die mykenische Bildungsweise an.

Ein zufällig versprengtes Stück litterarischer Ueberlieferung lehrt uns diesen Fund noch besser verstehen: gerade um die Epoche, in welche wir den Cylinder zu setzen haben, um 600 herum, erfahren wir von einem Ost-Griechen, Antimenidas, dem Bruder des Dichters Alkaios, dass er Kriegsdienste nahm beim babylonischen König. Er wird nicht der einzige seiner Landsleute gewesen sein. Er hat in Babylonien natürlich nach Landessitte einen Cylinder besessen, der aber gewiss ein Bild heimischen Stiles wie jener mit der Meduse

[1] British Mus., catal. No. 54, zweiseitiger linsenförmiger Stein: a) Steinbock, b) Amphora.

[2] Dunkler linsenförmiger Steatit von Melos, von mir in Athen in einer Privatsammlung notiert.

[3] Vgl. Evans im Journ. of hell. stud. 1894 und 1897.

[4] In Athen, Arch. Gesellsch.

[5] Head, guide pl. 4, 4. 5. Gardner, types pl. 3, 1. 2.

aufwies. So scheint auch der Cylinder nicht das einzige Zeugnis der griechischen Glyptik in Babylonien um 600 v. Chr. Ein nach Material (opakgrauer Stein) wie Stil jenem Cylinder sehr verwandtes und ebenfalls aus dem Orient stammendes Stück ist ein durchbohrtes kegelförmiges Petschaft (in Berlin, aus Samml. Petermann, V. A. 2521); die Gravierung zeigt rein altgriechischen, den melischen Steinen verwandten Stil; auf der gerundeten Aussenseite ein Hahn, vor ihm Körner; auf der unteren Siegelfläche ein Löwe ähnlich Tafel V, 23, darunter ein Bock, über dem Rücken ein kleiner hockender Löwe.

Nicht minder merkwürdig als jener Fund in Babylonien ist aber der Fund der zwei Steine Tafel VI, 22. 23 und 25 im nordwestlichen Indien (Punjab). Der altgriechische Ursprung auch dieser Stücke ist unleugbar: sie gehören in den hier behandelten Kreis der melischen Steine. Der eine ist linsenförmig, durchbohrt, auf beiden Seiten graviert, nach Form, Material und Stil vollkommen übereinstimmend mit den anderen Stücken dieser Klasse. Der andere ist ein cylindrisches Petschaft mit etwas schematischer, noch dem geometrischen Stile naher Darstellung; die füllenden Punkte sind ganz in der Art dieser Gattung. Die beiden Stücke müssen durch den Handel über Mesopotamien nach Indien gelangt sein.

Wie die babylonische Siegelform, der Cylinder, so wird auch die ägyptische, der Skarabäus, in dieser Gattung nachgeahmt. Es geschah dies schon in der vorigen Epoche, jetzt aber noch viel mehr. Die ungleich nähere und regere Verbindung der Griechen mit Aegypten und den von dort abhängigen Phönikern machte, dass der Skarabäus ausserordentlich viel mehr verbreitet ward als die babylonische Cylinderform. Aber nicht nur die Skarabäenform, auch die Gravierung der ägyptischen Skarabäen wird jetzt nachgeahmt. Die Gräber vom Ende des achten und dem siebenten Jahrhundert enthalten überall im griechischen und phönikischen Handelsgebiete nachgeahmte ägyptische Skarabäen in grosser Zahl, meist aus dem sogenannten ägyptischen Porzellan.

Dies kam daher, dass die phönikische Industrie seit etwa dem Ende des achten Jahrhunderts, d. h. seit der grossen Ausbreitung der Hellenen, energische Versuche macht, die aufstrebende griechische aus dem Felde zu schlagen. Es geschieht dies durch billige Massenwaare wie die Nachahmungen ägyptischer Skarabäen. Auch diesen Industriezweig suchen indes die Griechen den Phönikern zu entreissen. Wie die Ausgrabungen von Naukratis[1] gelehrt haben, wurden dort von den Griechen in ganz gleicher Weise wie von den Phönikern die ägyptischen Smalt-Skarabäen massenweise imitiert.

Die melischen Steine hatten nur eine lokale Bedeutung; die nachgeahmten Skarabäen aber gingen überall hin. Auch in jenen melischen Gräbern haben sie sich ja gefunden (vgl. oben Seite 69). Besonders lehrreich sind die genau beobachteten Ausgrabungen der ältesten dem Ende des achten und dem siebenten Jahrhundert angehörigen Nekropole von Syrakus. Hier fanden sich neben den protokorinthischen Vasen noch gar keine Gemmen griechischen Stiles, aber viele jener nachgeahmten Skarabäen nebst Halsbandperlen gleicher Fabrik von ägyptischem Porzellan. Einige der Skarabäen bestehen auch aus geringeren weicheren Steinsorten, aber noch nicht aus den härteren bunten Quarzen.[2] Auch in den Sikelergräbern

[1] Die Funde, besonders die der Vasen, sind, wie mir scheint, ganz entscheidend dafür, dass Naukratis nicht erst unter Amasis gegründet ward, sondern schon im 7. Jahrh. bestand, was mit Herodot's bekannter Angabe auch wohl zu vereinigen ist.

[2] Vgl. namentlich den letzten Bericht über die „Scavi nella Nekropoli del Fusco a Siracusa nell' anno 1893" von Paolo Orsi (in den Notizie degli scavi 1895), p. 10. 39. 41. 58 (des Separatabz.). Ferner den früheren Bericht desselben in den Notizie d. scavi 1893, p. 17. 27 (des Separatabz.).

derselben Epoche finden sich diese Skarabäen.[1] Ganz dieselbe Erscheinung zeigen die italischen Gräber des achten bis siebenten Jahrhunderts, wo allenthalben neben den italisch-geometrischen, protokorinthischen und korinthischen Vasen jene Skarabäen in Menge, aber noch keinerlei griechische und noch weniger einheimische Gemmen vorkommen.[2] Auch echte ägyptische Stücke befinden sich zuweilen darunter; in der berühmten Tomba d'Iside zu Vulci fand sich ein Skarabäus mit Psammetichs I. Wappen.[3]

Die Darstellungen auf diesen Skarabäen sind ganz bedeutungslos; meist sind es nur Nachahmungen ägyptischer Hieroglyphen. Diese Dinge erwarben sich nur als billige Schmuckstücke Verbreitung; man trug sie mit anderen Perlen zumeist am Halse (vgl. Anm. 2). Hinter den sinnlosen unverständlichen Bildern wurde von Vielen aber wohl ein geheimnisvoller Sinn vermutet, der die Dinge dann zu Amuletten machte.

Indes wurde die Form des Skarabäus von den Griechen, wie dies schon in der Periode des geometrischen Stiles geschehen war, auch zuweilen zu Gravierungen in ihrem eigenen Stile benutzt. Doch geschah dies im siebenten Jahrhundert noch selten. Nur wenige erhaltene griechische Skarabäen lassen sich dieser Zeit zuschreiben. Es sind solche von ägyptischem Porzellan oder weichen Steinen, die mit der Hand bearbeitet sind. Hierher gehört Tafel IV, 37; das Stück besteht aus Smalt und ist auf Sardinien gefunden, wohin es wohl durch Phöniker kam, doch zeigt es rein altionischen Stil. Die geflügelte Artemis mit den Löwen in den Händen gehört zu den beliebtesten Typen der orientalisierenden ionischen und der von ihr abhängigen Kunst im siebenten Jahrhundert. Die Göttin hat einen tiefen Bausch (Kolpos) am Gewande. Auch einige Smaltskarabäen von Cypern gehören hierher.[4] Die griechischen Steinskarabäen betrachten wir aber besser im Zusammenhange im folgenden Abschnitt, da nur sehr wenige von ihnen ins siebente Jahrhundert hinaufzureichen scheinen.

Fig. 56.

Dagegen dürfen wir die Form des Skarabäoids hier nicht unerwähnt lassen. Wie wir sahen (Seite 61), war sie in Syrien entstanden und schon in der Periode des geometrischen Stiles nach Griechenland verbreitet worden. Sie ist auch jetzt noch besonders in Nordsyrien und den damit in Beziehung stehenden Gegenden beliebt. Nach dem Aufhören des geometrischen Stiles werden in Syrien die alten Motive wieder lebendig, doch erscheinen die Tiere jetzt in eigentümlich steifer Weise handlungslos übereinander gesetzt. Ein charakteristisches Stück für die dieser Periode zuzuweisende Gattung nordsyrischer Skarabäoide ist Figur 56[5], wo ein Greif und ein Hase über einem liegenden Stier erscheinen. Arbeiten sehr ähnlichen Stiles kommen auch auf Cypern und in Aegypten

[1] Vgl. P. Orsi a. a. O. (Not. d. sc. 1895), p. 41.

[2] Vgl. was bei Helbig, hom. Epos[2] S. 30, A. 3 und Gsell, fouilles dans la necr. de Vulci p. 208. 302f. angeführt ist. — Nicht selten sind diese Skarabäen in Silber gefasst; sie wurden den Funden nach vielfach am Halse, aber auch am Ohre (neuere Funde von Vetulonia) getragen. — Interessant ist ein Stück (von „äg. Porzellan") aus Corneto (im dortigen Lokalmuseum), weil es eigentlich die Form des Schiebers hat, wie sie auf Melos noch üblich war; nur ist die eine Seite flach mit nachgeahmten Hieroglyphen versehen, auf der konvexen Seite ist der Käfer flach eingeritzt. Es ist eine Vermittelung der Skarabäus- und Schieberform.

[3] Journ. of hell. stud. 1889, p. 247. Smith, diction. II[3], p. 603.

[4] Wie Berlin, Katal. No. 125 (Taf. 3).

[5] Aus weissem Marmor; von mir 1887 aus der Coll. Montigny (Fröhner, catal. No. 185) für Berlin erworben (Vorderasiat. Samml. 2275). — Sehr verwandt ist Chabouillet, catal. des camées No. 1077 (Skarabäoid, nicht Skarabäus, ebenfalls von weissem Marmor; ein Löwe gelagert über einem Stier).

und selbst in Griechenland vor.[1] Das eigentümliche Uebereinanderstellen der Tiere erscheint noch auf phönikischen Münzen des fünften Jahrhunderts[2] und dem ostgriechischen Skarabäus derselben Epoche Tafel VI, 60. Der Stil jener syrischen Gemmen ist durch flaches Relief und eine durch viele parallele Striche hervorgebrachte Innenzeichnung charakterisiert; zu der derber plastischen griechischen Weise tritt er dadurch in Gegensatz. Sein Einfluss ist auf den phönikischen, persischen, cyprischen und kilikischen Münzen und Gemmen aber noch weit ins fünfte Jahrhundert hinein zu verfolgen.

Auch andere der orientalischen Siegelformen, Petschafte und Kegel, kommen mit Gravierungen dieses jüngeren syrischen Stiles vor. So ein Petschaft aus Smyrna mit einem ruhenden Steinbock und einem Adler darüber.[3]

Schliesslich ist noch als ein vereinzeltes Stück Tafel IV, 35 hervorzuheben. Es ist eine Glaspaste von Cypern, aber keine dunkelblaue, dergleichen im phönikisch-ägyptisierenden Stile des achten bis siebenten Jahrhunderts öfter vorkommen (vgl. Tafel IV, 36 und das in der Beschreibung dazu genannte Stück), sondern eine dunkelgrüne mit schwarzen Querstreifen, die also einen gestreiften Stein imitieren will. Die Form stellt eine Mischung der Skarabäoid- und der Schieberform dar.[4] Das Bild zeigt frühgriechischen Stil des siebenten Jahrhunderts, einen Bogenschützen im Knielauf und einen Greifen.

Gravierte Metallringe, die in der mykenischen Kultur eine solche grosse Rolle spielten, fanden wir in der Periode des geometrischen Stiles gar keine zu erwähnen. Jetzt im siebenten Jahrhundert beginnen sie jedoch wieder. Ein hübsches frühes Beispiel zeigt Tafel V, 41, ein Silberring von der Insel Syme, wo ein Greif und ein anderes Tier geschickt zur Füllung des Raumes benutzt sind, etwa in der Art, wie dies auf mykenischen Gemmen geschah (vgl. z. B. Tafel III, 30). Bei den Tieren ist wie auf den melischen Steinen nur je ein Bein statt zwei parallel bewegten angegeben.

[1] Cypern: Skarabäoid von weissem Marmor aus Tamassos, früher bei Colonel Warren in Nicosia (Abdruck in meiner Sammlung); Steinbock, darüber Skorpion; zwei Zweige im Raume. — Aegypten: Brit. Mus., catal. No. 112, pl. B (= Perrot-Chipiez, hist. de l'art VI, fig. 432, 5), Sphinx. — Ebenda No. 113; pl. B säugende Kuh. Diesem Stücke sehr ähnlich ist ein schwarzes Skarabäoid im Cab. des médailles zu Paris. — Auf der Akropolis in Athen fand sich ein Skarabäoid mit Sphinx von verwandtem Stile.

[2] Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Taf. I, 17 = Babelon, les Perses Achémén. pl. 8, 15, Löwe über Eber, beide gelagert.

[3] Berlin, Katal. No. 84, Taf. 3.

[4] Vgl. über eine ähnliche Mischung der Skarabäus- und Schieberform oben S. 76, Anm. 2.

## VIERTER ABSCHNITT.

### Die Periode des archaischen Stiles.

(Tafel VI, untere Hälfte. VII. VIII. IX oben. X oben. XV. LXI, 8—16. LXIII, 1—6.)

Wir sahen die Glyptik im siebenten Jahrhundert in Griechenland noch eine recht unbedeutende Stellung einnehmen. Nur an einem Punkte, auf der Insel Melos fanden wir eine regere Thätigkeit, die an alte Traditionen wieder anknüpft. Allein die Technik ist noch gering; man benützt fast nur die weichen Steinarten, die sich mit der Hand gravieren liessen, und der Kreis der Bildertypen, über die man verfügt, ist ein eng begrenzter. An den meisten Orten griechischer Kultur aber begnügt man sich gar mit dem fremden importierten Tande, den ägyptisch-phönikischen Smaltskarabäen. Während die griechische Industrie auf dem Gebiete der bemalten Vasen und der Metallarbeiten im siebenten Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung nahm, blieb die Glyptik zunächst zurück. Es lag dies vor allem ohne Zweifel daran, dass die Technik der Bearbeitung harter Steine auf dem Rade und dass die Kenntnis der Bezugsquellen der schönen bunten Quarze in der langen Zeit des dunkeln Mittelalters verloren waren und nicht sogleich wieder gefunden werden konnten. Die Beziehungen zu Aegypten konnten hier nicht helfen, da dort eine entwickelte Glyptik jener Art nicht existierte; im Gegenteil, der Import der billigen echten und nachgemacht ägyptischen Smaltware musste die eigene Entwickelung auf diesem Gebiete in Griechenland hintanhalten. Erst die fortgesetzten längeren Beziehungen der kleinasiatischen Griechen zu dem Hinterlande und dessen grossen Kulturcentren in Mesopotamien, Beziehungen, welche durch die lydische Oberherrschaft über Ionien ohne Zweifel sehr begünstigt worden sind, ferner die zu den Phönikern konnten allmählich umgestaltend wirken. In der späterassyrischen und der neubabylonischen Kunst herrschte die ausgedehnteste Verwendung der bunten Quarze und der Radtechnik für bildlich gezierte Gemmen. Von dorther hat sich der Gebrauch der letzteren, befördert ohne Zweifel durch die Phöniker, von neuem nach Griechenland verbreitet. Der Karneol, Chalcedon, Sardonyx und manche anderen bunten Steine, die einst in mykenischer Zeit Mode gewesen waren, treten jetzt wieder von neuem auf und mit ihnen die Technik der vertieft auf dem Rade gearbeiteten Bilder.

Die Form der neuen Gemmen aber ward bestimmt durch jene importierten ägyptischen und die diesen nachgemachten Skarabäen; durch diese war im siebenten Jahrhundert die Skarabäenform fast allenthalben in griechischem Gebiete eine populäre geworden. Im sechsten Jahrhundert entstehen nun die griechischen Skarabäen aus bunten harten Steinen, die auf dem Rade graviert sind. Alle die anderen alten Formen, auch die auf Melos so lange erhaltenen mykenischen verschwinden, der Skarabäus wird bei den Griechen des sechsten

Jahrhunderts die herrschende Gemmenform. Neben ihr erhält sich nur die sogenannte Skarabäoidform, deren alte, vom Skarabäus ganz unabhängige Wurzeln wir früher (S. 61) dargelegt haben. Doch ist im älteren archaischen Stile des sechsten Jahrhunderts der Skarabäus die überwiegende Form.[1] Mit dem Beginne des fünften Jahrhunderts ändert sich das Verhältnis in Griechenland, indem hier dann das Skarabäoid mehr und mehr vorzuwiegen beginnt und den Skarabäus verdrängt.

Von anderen Formen erscheint noch zuweilen, aber selten, die alte des Schiebers (Tafel VI, 57. LXI, 16), ferner die von Mesopotamien herstammende Form des Kegels, mit abgeschrägten Seiten, auf dessen Unterfläche sich das Siegelbild befindet (Tafel VI, 48. 49. 50). Auch das Material, das wir hier finden, der Chalcedon, ist das im neubabylonischen Reiche für diese Kegel beliebteste.

Die Skarabäusform, die für den Aegypter eine heilige Bedeutung hatte, war für den Griechen nur eine bedeutungslose Zierform.[2] Es lag für ihn nahe, dem gerundeten Rücken des Steines zur Abwechslung an Stelle der Käfergestalt eine andere Form zu geben. Dies geschah schon recht häufig bei den nachgeahmt ägyptischen Smaltstücken, die in Naukratis fabriziert wurden und zu denen dort zum Teil die Formen gefunden sind; namentlich Mohren- und Widderköpfe erscheinen hier öfter an Stelle des Käfers.[3] Zwei wahrscheinlich aus Naukratis importierte ägyptisierende Stücke aus Karneol und Sardonyx, eines aus Kalauria, eines im Kunsthandel in Athen zeigen ein liegendes Nilpferd als Rücken des Steines.[4] Von rein griechischen Arbeiten sind Tafel VIII, 11. 14. 23. 30. 44 Beispiele, wo, wie in Naukratis, ein Mohrenkopf, oder irgend eine Maske, oder endlich auch eine ganze Figur, eine Sirene, ein knieender Krieger die Stelle des Käfers einnehmen und in Relief ausgearbeitet sind.

Indes, war auch die Käferform für den Griechen nur ein bedeutungsloser Schmuck, so war ihm die Gravierung doch jetzt mehr als Zierde und auch mehr als Amulett. Sie diente als Siegel. Im siebenten bis sechsten Jahrhundert hat sich die Sitte des Siegelns allgemein in Griechenland verbreitet. Schon unter den solonischen Vorschriften wird überliefert (Diog. Laert. 1, 57) δακτυλιογλύφῳ μὴ ἐξεῖναι σφραγῖδα φυλάττειν τοῦ πραθέντος δακτυλίου, der Graveur des Siegelringes solle keinen Abdruck des verkauften Siegels bewahren. In eben diese Epoche, das siebente bis sechste Jahrhundert, fällt die Entwickelung des Geldes, das ja nichts anderes ist als mit dem Siegel des Staates versehenes Wertmetall. Die Verbreitung des Geldes hängt mit der des Siegels innig zusammen; beide förderten und unterstützten sich gegenseitig; und so sind denn auch die Siegelbilder jener Epoche die genauen Gegenstücke der Münzbilder: hier hat der Staat und sein Vertreter, dort der Einzelne sich ein Bild als Siegel gewählt.

Zuweilen, aber doch seltener als auf den Münzen, tritt neben das Bild auch noch die Schrift. Besonders ausführlich und deutlich sind die beiden Inschriften der Skarabäen

[1] Dies zeigen auch unsere Tafeln. Weitaus die meisten der strenger archaischen Stücke sind Skarabäen (Taf. VI, 29. 31—33. 35—37. 39. 41—43. 45—47. 51—56. 58. 59. 64. 66. 69, ferner Taf. VII, 36 ff.; VIII, 2—6. 8. 9. 12—36. 39; LXIII, 1. 3. 5. Von den Skarabäoiden (Taf. VI, 30. 38. 40. 44. 61. 63. 65. 67. 68; VIII, 1. 7. 10. 37. 38. 41. 46. 47. 52; IX, 1. 4. 9. 10. 11. 18—23; LXI, 14. 17) gehört die Mehrzahl dem jüngerarchaischen Stile an.

[2] Der Komiker Antiphanes erwähnte in seinem Stücke Βοιωτία des κάνθαρος als eines weiblichen Schmuckstückes (Athen. 11, p. 474e; Meineke 3, 34); ob damit aber der Skarabäus gemeint ist, oder vielmehr ein Schmuckstück in Form des böotischen Trinkgefässes Kantharos, ist unsicher; letzteres ist dem Zusammenhange bei Athenaeus nach wahrscheinlicher; auch war zu Antiphanes' Zeit der Skarabäus nicht mehr Mode.

[3] Fl. Petrie, Naukratis I, pl. 37. 38; p. 36 f.; II, pl. 18.

[4] Athen. Mitteil. 1895, S. 300, Fig. 20; 302, Fig. 21.

Tafel VII, 64 und 66; bei letzteren überwiegt die Inschrift und das Bild tritt ganz zurück; mit der Naivetät der alten Zeit spricht der Stein „ich bin das Siegelwappen des Thersis; öffne mich nicht“. Ganz ebenso spricht eine bekannte alte kleinasiatische Elektronmünze: „ich bin das Siegelwappen des Phanes“. Andere Siegelinschriften nennen nur den Namen des Besitzers im Nominativ; so Tafel VIII, 43; IX, 11. 17; LXI, 14; in cyprischer Schrift Tafel IX, 9. 18; XV, 92. Doch erscheinen auch nur einer oder zwei Anfangsbuchstaben, ähnlich wie auf den Münzen, Tafel IX, 3; LXI, 15. Die künstlerische Individualität, die sich jetzt überall durchringt, führte bei den Gemmen früher als bei den in künstlerischer Beziehung länger hintanstehenden Münzen dazu, dass der Künstler ein besonders gelungenes Werk, auf das er stolz war, mit seinem Namen signierte. Ausführlich haben dies der wahrscheinlich auf Euböa heimische Syries (Tafel VIII, 11 Συρίης ἐποίησε) und der Parier Epimenes (Tafel IX, 14 Ἐπιμένης ἐποίει) gethan. Nur durch den Genetiv ihres Namens haben sich Semon Tafel VIII, 28 und der Künstler des prächtigen Stieres Tafel VIII, 41 bezeichnet; wenigstens ist es der zierlichen Kleinheit der Inschriften und der ausserordentlichen künstlerischen Vollendung der Bilder wegen wahrscheinlicher, dass hier ἔργον als dass σῆμα zu ergänzen ist.

Die Auswahl der Siegelbilder erscheint durch nichts gebunden. Es versteht sich, dass, wie alle Aeusserungen griechischen Lebens und Geistes, so auch diese von der Religion durchzogen wird; allein es zeigt sich auch hier der freie lebendige Charakter der griechischen Religion und das Fehlen jeder starren, strengen, priesterlichen Organisation. Während die Siegelbilder der gleichen Epoche im Orient, also die spätassyrischen und neubabylonischen, dann die persischen Gemmen einen äusserst einförmigen streng religiösen Charakter haben und fast nur steife Szenen der Anbetung vor der Gottheit oder ihrem Altare zeigen, so kommt ähnliches auf den altgriechischen Siegeln gar nicht vor. Kultszenen, die wir auch in mykenischer Zeit häufiger fanden, erscheinen hier überhaupt nicht. Ein grosser Teil der Bilder macht einen ganz weltlichen Eindruck und scheint nur der blossen Freude am Darstellen und dem Streben nach Mannigfaltigkeit in den Siegelwappen entsprungen. Doch entstammt ohne Zweifel sehr vieles religiösen, aber niemals priesterlich eingeengten und eingelernten, sondern in Glauben und Phantasie des Volkes frei lebendigen Vorstellungen. Und ganz dasselbe ist bei den Siegelbildern der Münzen der Fall.

Dass ein so weltlicher frischer Geist und solche Freude an der bunten Mannigfaltigkeit von Natur und Leben in diesen alten Siegelbildern lebendig ist, Züge, die uns die besten Eigenschaften mykenischer Kunst zurückrufen, — dies liegt offenbar daran, dass es die Ionier waren, welche die Gemmen- und Siegelbilder dieser Epoche im wesentlichen alle erschufen. In der Periode des geometrischen Stiles hatte das dorische Element in der Kunst die Uebermacht; es herrschte phantasielose einförmige Starrheit. Wir haben die Reaktion dagegen und das Aufleben mykenischer Traditionen im siebenten Jahrhundert kennen gelernt. Das Neue und Schöpferische in der nun heranreifenden archaischen Kunst ist fast ganz Eigentum der Ionier; und wie dies neue ionische Wesen dann im Mutterlande aufgenommen, verarbeitet und umgestaltet wurde, das ist der Inhalt der Kunstgeschichte der archaischen Periode in Hellas.[1] Die ganze Schärfe der unvermittelt aufeinander stossenden Gegensätze der ionischen und altpeloponnesischen Kunstart prägt sich am deutlichsten in den Bronzefunden Olympias aus. Das Ionische siegt allenthalben; seine erste grosse Eroberung im Peloponnes

[1] Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 712.

war Korinth, und dieser geschäftig industrielle Ort hat mit dem Eifer eines Proselyten für das Neue Propaganda gemacht.

Die Siegeltypen der archaischen Münzen wie der Steine sind im wesentlichen ionisch, und die meisten erhaltenen archaischen Gemmen sind höchst wahrscheinlich auch ionischer Arbeit. Dass die herrschende Form des Skarabäus und die Wiederbelebung der Radtechnik an harten bunten Steinen dem Verkehre der Ionier mit Aegypten einer- und Asien andererseits zuzuschreiben ist, haben wir (S. 78) schon bemerkt. Unsere litterarische Ueberlieferung, obwohl äusserst kümmerlich, enthält doch noch ein Paar zufällige Notizen, die bestätigen können, was die Denkmäler lehren. Der einzige archaische Gemmenschneider, von dem wir litterarisch erfahren, ist ein Ionier, Mnesarchos auf Samos, der Vater des Philosophen Pythagoras; dass dieser, wie berichtet wird, seine Thätigkeit mehr des Ruhmes als des Gewinnes wegen ausgeübt habe, ist natürlich nur eine spätere Ausschmückung der trockenen Ueberlieferung, die nichts weiter als die Existenz jener Kunst auf Samos in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts bestätigt. Auf Pythagoras selbst ward das Verbot seiner Sekte, das Bild eines Gottes im Ringe zu tragen, zurückgeführt (Diog. Laert. 8, 1, 17). Etwas mehr bieten uns die Nachrichten über Theodoros den Samier, den Zeitgenossen des Polykrates, den Sohn des Telekles, den jüngeren der zwei berühmten Künstler des Namens. Von diesem Theodoros war der berühmte „Ring“ des Polykrates gearbeitet, wie Herodot, der einzige wertvolle alte Gewährsmann darüber, berichtet. Er nennt ihn eine σφρηγὶς χρυσόδετος und zwar von Smaragd (σμαράγδου λίθου); ob es ein Fingerring war, ist ganz ungewiss; wahrscheinlicher war der Stein, was in jener Zeit gewöhnlicher war, mit einem Bügel zum Anhängen versehen. Da der Stein zum Siegeln diente (σφρηγὶς), so war er ohne Zweifel mit einem gravierten Bilde versehen. Beides, die Gravierung und die kunstreiche goldene Fassung, waren des Theodoros Werk. Die Angabe, dass der Stein ein Smaragd war, wird durch unsere Tafel LXI, 11 erläutert, einen Skarabäus von echtem Smaragd[1], der ungefähr der Zeit des Polykrates angehört und eine phönikische Arbeit ist. Dadurch werden alle Zweifel, die man früher an der Richtigkeit der herodotischen Angabe hatte, widerlegt.[2] Der unbearbeitete Sardonyx, den man in Rom im Concordiatempel als Stein des Polykrates zeigte (Plin. 37, 4. 8), konnte sehr wohl aus Samos und, der samischen Tradition nach, aus dem Schatze des Polykrates stammen; nur die, gewiss erst in Rom gemachte, Identifikation mit dem Siegel des Polykrates in der herodotischen Erzählung war sicher falsch. Man hat damals in Samos vermutlich überhaupt viel in Edelsteinen gearbeitet. Auch die goldene Weinrebe mit den Trauben von Smaragden und Rubinen, die im Schlafgemache der Perserkönige stand und dem Darius von dem Lyder Pythios geschenkt war, sollte nach einer allerdings nicht zuverlässigen Nachricht (bei Himerios) Werk des Theodoros gewesen sein[3]; gewiss aber war sie eine ionische Arbeit aus Darius' Zeit. Von Theodoros weiss Plinius (34, 83) noch zu berichten[4], dass er zu Samos sein eigenes Bild in Erz gegossen habe, das ausser durch die Aehnlichkeit durch die ausserordentliche Sorgfalt der Ausführung berühmt gewesen sei; die Rechte habe eine Feile, die Linke mit drei Fingern ein kleines Viergespann gehalten, das später nach Praeneste gebracht worden sei; das in minutiöser Kleinheit gearbeitete Gespann mit samt dem Lenker und dem Wagen sei von den Flügeln

[1] Mit Unrecht von Fröhner im Auktionskatalog der Sammlung Tyszkiewicz No. 253 als Smaragdplasma bezeichnet.
[2] Vgl. über die früheren Behandlungen der Sache Krause, Pyrgoteles S. 136 ff. Urlichs bei Brunn, Gesch. d. Künstler II, 467 f.
[3] Mit Recht bezweifelt Klein, österr. Mitteil. IX, 188 f. die Zuverlässigkeit der Angabe des Himerios.
[4] Wohl nach Mucian, vgl. Kalkmann, Quellen d. Kunstgesch. d. Plinius S. 142.

einer damit zusammen gearbeiteten Fliege bedeckt worden. Man pflegt neuerdings dies von Plinius berichtete Wunder alter Mikrotechnik recht rationalistisch zu erklären; es sei gar nichts Besonderes, sondern nur etwas ganz Gemeines, nämlich ein Skarabäus mit dem gravierten Bilde eines Viergespannes (also etwa wie Tafel VIII, 55) gewesen[1]; dass eine Fliege kein Mistkäfer ist, dass ein gewöhnlicher Skarabäus, auch wenn er noch so sorgfältig gearbeitet war, doch nicht leicht zu einer Berühmtheit werden konnte, und dass das Motiv des Emporhaltens mit drei Fingern auch gar nicht zu einem Skarabäus, sehr wohl aber zu irgend einem aussergewöhnlichen Prunkstück von des Künstlers Mikrotechnik passt, dass die Beschreibung des Plinius ganz zu der Art noch erhaltener antiker mikrotechnischer Arbeiten stimmt[2], all dies hat man bei jener angeblich „erheiternden Lösung"[3] einer gar nicht vorhandenen Schwierigkeit nicht bedacht. Der Skarabäus des Theodoros ist nur eine moderne Erfindung. Dass man aber zu seiner Zeit in Ionien Skarabäen geschnitten hat, dafür haben wir in den erhaltenen Denkmälern die sichersten Beweise. Auch kann daher das Smaragdsiegel des Polykrates sehr wohl ein Skarabäus gewesen sein.

So kümmerlich die litterarische Ueberlieferung ist, so beredt sind die Denkmäler. Sie zeigen unzweideutig, dass die Wiederbelebung der Steinschneidekunst und die Bevorzugung des Skarabäus als Siegelform in Griechenland im wesentlichen das Werk der Ionier war. Wir werden gerne glauben, dass daran die alte samische Kunstschule des siebenten bis sechsten Jahrhunderts stark mit beteiligt war, die mit Aegypten in so enger Verbindung stand und sich von dort sogar die Vorbilder für die monumentale Plastik und die Technik des Hohlgusses geholt hat.[4] Auch mit den Phönikern haben die Ionier enge Beziehungen gehabt, und da diese mit der Technik der Siegelgravierung in Edelstein und auf dem Rade ohne Zweifel wenigstens im achten Jahrhundert schon vertraut waren[5], so ist ihr Einfluss gewiss nicht zu unterschätzen. Freilich sind weitaus die meisten uns erhaltenen phönikischen Edelsteinskarabäen mit Bildern ägyptisierenden Stiles nicht älter als die archaisch-griechischen; wo Grabfunde bekannt sind, so fehlen sie durchaus in den alten Funden des achten bis siebenten Jahrhunderts, denen die ägyptischen und die diesen nachgeahmten Smaltskarabäen charakteristisch sind (vgl. S. 75f.), und jene erscheinen frühestens in denen des siebenten bis sechsten, hauptsächlich aber im sechsten Jahrhundert und noch wesentlich später[6]; auch kann man bei ihnen zuweilen griechischen Einfluss deutlich erkennen und sie weichen allmählich den Skarabäen, die sich ganz an den voll entwickelten archaisch-griechischen Stil anschliessen. Sie gehen also neben den altgriechischen her und zeugen nur von dem Konkurrenzkampfe, den die Phöniker gegen

[1] O. Benndorf, Zeitschr. f. d. österr. Gymn. 1873, 401 ff. Dazu G. Löschcke, Dorpater Programm 1880, archäol. Miscellen S. 1, dessen Vermutung, Plinius habe aus Pasiteles etwa die Worte ἐπὶ τῷ πρανεῖ ἐστι für „Praeneste" verlesen, ebenso scharfsinnig wie unwahrscheinlich ist. Gegen Benndorf äusserte gewichtige Bedenken schon Oehmichen, Plinian. Studien S. 135. Auch E. Sellers zu Plinius 34, 83 zweifelte mit Recht.

[2] Vgl. Stephani zu Antiqu. du Bosph. Cimm. pl. 12a, 5a.

[3] Klein in Oesterr. Mitteil. IX, 184.

[4] Vgl. Meisterwerke d. Plastik S. 714, 1 und was ich in Neue Denkm. ant. Kunst, Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1897, Bd. II, S. 114f. ausgeführt.

[5] Vgl. das im Palaste des Sargon zu Korsabad gefundene Siegel, Perrot-Chipiez, hist. de l'art III, p. 645.

[6] Vgl. die Skarabäen aus Cypern, Berlin, Katalog No. 102. 103. 107 und die nicht vor die 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts datierbare griechische Goldfassung von No. 100 (unsere Taf. VII, 21). Phönikischer Onyx-Skarabäus in Grab des 6. Jahrh. zu Corneto, Bull. d. Inst. 1881, 91f. — Der Karneol-Skarabäus aus Kertsch, Antiqu. du Bosph. pl. 16, 13 (zu dem vgl. unsere Taf. XV, 1) ward mit einem Steine freien Stiles des 5. Jahrhunderts gefunden (ebenda pl. 16, 8). — Auch in der Nekropole von Karthago werden, wie die Berichte von Delattre lehren, die Edelsteinskarabäen erst im 6. Jahrh. häufiger. Die sardinischen Skarabäen stammen aus den karthagischen Nekropolen und sind alle nicht älter als das 6. Jahrh., vgl. unten.

die Griechen seit Ende des achten Jahrhunderts, d. h. seit der grossen Kolonisation und Ausbreitung der Griechen im Westen und seit dem Aufschwunge der griechischen Kunstindustrie kämpften (vgl. S. 75).

Wir beginnen die genauere Betrachtung der glyptischen Denkmäler dieser Epoche mit der Klasse altionischer Metallfingerringe, deren beste Vertreter auf Tafel VII, 1—10. 13—15; VI, 27. 28 zusammengestellt sind.

Der Anschluss dieser Klasse an ägyptische Vorbilder ist ebenso deutlich wie ihre starke griechische Eigenart. Zunächst ist die Form des Ringschildes, das lang gestreckte Oval ägyptischer Herkunft: es ist nichts anderes als die Form der ägyptischen sogenannten Cartouche, das ovale Siegelschild der Könige. Von den mykenischen Goldringen ist die Form völlig verschieden; insbesondere ist bei jenen die Längsachse des Ringschildes der des Fingers parallel, während sie hier quer über diesen weggeht, eine Richtung, welche der Ringschild von nun an in Griechenland beibehalten hat.

Unmittelbar an ägyptische Vorbilder schliessen sich diejenigen Stücke an, welche den ovalen Schild durch Querlinien in mehrere, zumeist drei Felder teilen. Von dieser Art ist der aus Vulci stammende Goldring Tafel VI, 28 (= Micali, monum. ined. 54, 12). Hier ist auch die Darstellung teilweise ägyptisierend; die geflügelte Sonnenscheibe ist von ägyptischen oder phönikischen Denkmälern entlehnt; doch hat der griechische Künstler sie wenigstens etwas umgebildet; er hat der Sonnenscheibe Strahlen verliehen. Die Sphinx und das Seepferd zeigen den rein archaisch-ionischen Stil. Der Skarabäus auf unserer Tafel VII, 28 ist ein anderes Beispiel für diese Dreiteilung der Siegelfläche; er ist eine phönikisch-griechische Arbeit, d. h. phönikisch unter griechischem Einfluss oder umgekehrt. Es kommen auch derartige Stücke vor, die nur ägyptische Motive zeigen und phönikischer Arbeit sind. Ein goldener Ring von Rhodos im Britischen Museum (Inv. 61, 11, 11, 10), der in Form und Gravierung genau denen aus Etrurien auf unserer Tafel entspricht, zeigt nur kleine ägyptische Figuren, wie Sperber und Katze. Er soll mit einem ägyptischen Skarabäus gefunden sein, der Psammetich's Namen trägt. In dem aus dem siebenten bis sechsten Jahrhundert stammenden Teile der Nekropole von Karthago wurden silberne Ringe der hier besprochenen Form mit ägyptischen Zeichen gefunden. Indes schon in einem Dipylongrabe bei Athen aus der geometrischen Epoche kam eine gewiss phönikische blaue Glaspaste mit einem in drei Felder geteilten Bilde vor (Berlin No. 75). Mehrere unbedeutendere Goldringe aus Etrurien mit drei Feldern und ägyptisierenden kleinen Figuren befinden sich im Louvre.[1]

Die Felderteilung wie Tafel VI, 28, aber griechische Arbeit, zeigen noch folgende Stücke: ein goldener Ring im British Museum mit vier Feldern; zu oberst eine Sirene mit der vom Kopfe ausgehenden Lotosblüte wie Tafel VII, 2; darunter ein Seepferd wie Tafel VI, 28, dann ein geflügelter Löwe und zu unterst noch einmal eine Sirene. Ein Goldring der früheren Sammlung Al. Castellani[2] zeigte im oberen Felde einen Schwan, dann ein Seepferd, zu unterst eine Sphinx. Ein mit Gold plattierter Silberring aus Vulci in Dresden (Arch. Anzeiger 1889, S. 171) giebt in flüchtiger doch griechischer Arbeit oben zwei Vögel zu den Seiten eines Baumes, darunter zwei ausnahmsweise in die Längsrichtung des Schildes gestellte Felder mit

[1] Ein in Silber gefasster Chalcedon aus Südrussland (Stephani, Compte rendu 1872, pl. 3, 16; S. 165) soll zwar mit römischen Ringen gefunden sein, wird aber ursprünglich wohl von Milesiern an den Pontos gekommen sein und alter Zeit angehören; er zeigt ägyptische Figuren (Sperber, geflügelte Schlangen, Käfer) in drei Feldern wie die besprochenen Ringe.

[2] Fröhner, catal. de la vente à Rome 1884, No. 869.

Schlangen, Krokodil und hockendem Manne vor einem Löwen. Ein Silberring aus Capodimonte in Karlsruhe (Arch. Anzeiger 1890, S. 6; Schumacher, Samml. ant. Bronzen S. 208, No. 1098) giebt in der üblichen Dreifelderteilung oben und unten je einen Schwan mit einem Strauch davor, in der Mitte zwei Sphinxe. Die Figuren sind hier nicht graviert, sondern in das Silberblech eingepresst.

Indes die meisten dieser Ringe haben sich von der Felderteilung losgemacht und benutzen den ganzen ovalen Raum für ein einheitliches Bild. Erst dadurch wurde es möglich, statt blosser Symbole und Tiere wirkliche inhaltreiche Bilder darzustellen. Gewiss ist diese Verwendung des Raumes von den Griechen ausgegangen. Indes haben auch die Phöniker sie angewendet. Ein goldener Ring genau der Form wie die altionischen unserer Gruppe, der in der Nekropole des siebenten bis sechsten Jahrhunderts zu Karthago gefunden ward[1], zeigt jene Raumverwendung und ein ägyptisierendes phönikisches Bild (Gott mit Sperberkopf sitzend, von Anbetenden umgeben). So hält in dieser Epoche Griechisches und Phönikisches immer gleichen Schritt.

Es eigneten sich zur Füllung des Raumes besonders Szenen mit Gespannen; von solcher Art sind Tafel VII, 1—5; zu diesen ist noch ein Prachtstück der früheren Sammlung Campana zu fügen, dass sich jetzt im Louvre befindet[2] und beistehend (Fig. 57) nach Annali d. Inst. 1842, tav. U in Vergrösserung wiedergegeben ist. Auf einem von geflügelten Rossen gezogenen Wagen der altionischen Form (wie Tafel VII, 1—5) steht Apollon nackt mit langem Haare und schiesst den Bogen ab auf den fliehenden Tityos, in dessen Flanke bereits zwei Pfeile stecken; neben ihm in ähnlicher heftig eilender Bewegung seine Mutter Ge im ionischen Gewande, bei der Tityos Schutz suchen wollte. Eine kleinere Replik aus Sammlung Durand, jetzt im Cab. des médailles zu Paris (beistehend Fig. 58, vergrössert, nach einem der Freundlichkeit von E. Babelon verdankten Abdruck[3]) zeigt den fliehenden Tityos (der, wie es scheint, einen Stein erhebt) allein ohne seine Mutter, fügt aber hinter Apollon einen Jüngling mit Schwert und Lanze hinzu.

Fig. 57.

Fig. 58.

Diese Bilder stimmen ausserordentlich nahe überein mit der gleichen Darstellung auf zwei aus Etrurien stammenden altionischen Vasen[4], während dieser Gegenstand, Apollo und

[1] Delattre in Mém. des antiqu. de France vol. 56, p. 323, fig. 44.

[2] Auch die Fassung ist vorzüglich. Das Stück schien mir von zweifelloser Echtheit. Dagegen sind zahlreiche andere aus Sammlung Campana stammende gravierte Goldringe dieser Gattung im Louvre nur moderne Imitationen; die wenigen Stücke dieser Sammlung, die vielleicht echt sind, sind unbedeutend.

[3] Chabouillet, catal. des camées No. 214. Vgl. Overbeck, Apollon S. 40, c.

[4] Die eine in Paris, cab. des méd., aus Samml. Luynes, abg. Mon. d. Inst. II, 18. Luynes, descr. 6. 7 (danach nebenstehend Fig. 59). Elite céram. II, 59. 60. Vgl. Overbeck, Apollon S. 40, Anm. b. Dümmler in Röm. Mitth. II, S. 174, No. 9. — Die zweite, aus Caere, die ich nirgends erwähnt finde, ist im Museum zu Brüssel, coll. Ravestein (im Katalog des Musée de Ravestein No. 223, wo Tityos und Ge als „Indier“ erklärt werden); hier ist Apoll indes nicht zu Wagen, sonst aber übereinstimmend (kurzer Chiton, bogenschiessend); ihm folgt Artemis in weisser Haube und kurzem bis zu den Knieen reichendem Chiton, ebenfalls schiessend. Der fliehende Tityos und die Ge stimmen mit der Pariser Vase; zwischen Apoll und Tityos der Hund, der gegen letzteren anspringt. Auf der Rückseite laufender geflügelter Jüngling zwischen zwei Reiterknaben. Dekoration und Stil wie an der Pariser.

Tityos, auf den altattischen Gefässen ganz anders behandelt wird. Die Uebereinstimmung jener Vasenbilder und der Goldringe ist eine so starke, dass sie zu der Annahme nötigt, dass jene Vasen und die Goldringe von einem und demselben Kunstcentrum ausgingen. Die Uebereinstimmung beschränkt sich nicht auf die Gleichheit des bildlichen Typus der Sage, sondern erstreckt sich auf alle Einzelheiten von Stil und Tracht. Das Bild dieser Sage am amykläischen Throne (Τιτυὸν δὲ Ἀπόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις) haben wir jedenfalls den Goldringen und ionischen Vasen entsprechend zu denken.

Fig. 59. Vase in Paris.
(Nach Luynes, descr. 6. 7.)

Auch die übrigen Goldringe zeigen vielfache Uebereinstimmung mit der Klasse von Vasen, zu der jene Gefässe gehören. Indes betrachten wir die Gravierungen erst etwas näher. Wie bemerkt, wurden des gestreckten Raumes wegen Gespanne mit Vorliebe dargestellt. Ein einfaches Zweigespann ohne dämonische Zuthat zeigen Tafel VII, 4. 5[1]; doch der grosse Schwan bei 5, die voraneilende Frau bei 4 deuten wohl auch hier darauf, dass der Lenker kein gewöhnlicher Sterblicher ist; das nur bis zu den Knieen reichende Gewand der Frau, ihre hohe Haube und ihre Bewegung stimmen ganz mit den Frauen auf jenen Vasen überein. Die dämonische Schnelligkeit der Rosse wird durch ihre Beflügelung angedeutet auf Tafel VII, 1. Sehr ähnlich ist das Flügelgespann auf einem der vier Monum. d. Inst. VI, 46 abgebildeten Elfenbeinreliefs aus Tarquinii, die überhaupt ebenfalls aus demselben Kunstkreise hervorgegangen sein müssen wie die Goldringe und jene Vasen. Der Sinn für das Uebernatürliche, Dämonische, Wunderbare, der diese Kunst auszeichnet, begnügte sich aber nicht mit geflügelten Rossegespannen; dem Wagen werden ganz phantastische Zugtiere gegeben; so bei Tafel VII, 2 und dem beistehend (Fig. 60) abgebildeten Stücke der Pariser Sammlung[2] eine Sphinx und ein Hirsch; bei Tafel VII, 3 sind es die beiden gewaltigen streitbarsten Tiere, Löwe und Eber, die den Wagen ziehen[3]; wahrscheinlich liegt hier die Sage von Admet zu Grunde, dem Apollon den Löwen und Eber an den Wagen schirrte, damit er die schöne Alkestis gewinne, die Pelias nur dem geben wollte, der jene Tiere zum Gespann des Hochzeitswagens zu machen wusste. Am amykläischen Throne war dargestellt, wie Admetos sie anschirrt. Auf dem Goldringe schreitet ein vielgeflügelter Dämon voran, der genau übereinstimmt mit dem auf einer Vase von Vulci, die den oben bezeichneten Tityosvasen nächst verwandt ist.[4] Analoge geflügelte Dämonen sind aber der altionischen Kunst überhaupt eigentümlich; bestimmt

Fig. 60.

[1] Aehnlich ein Ring in Paris, cab. des méd., Chabouillet No. 2616.

[2] Chabouillet, catal. des camées No. 2615; hier nach einem der Gefälligkeit von E. Babelon verdankten Abdruck. Im Texte zu Taf. VII, 2 ist der Hirsch irrtümlich als Pferd beschrieben. Auf dem Pariser Exemplar befindet sich ein unbekleideter Mann vor dem phantastischen Gespann.

[3] Der Ring, früher im Besitze von General Ramsay, ist, was im Tafeltexte übersehen ward, abgebildet bei Abeken, Mittelitalien Taf. 7, 6; danach Daremberg et Saglio, dict. d'ant. I, fig. 109. Zur Deutung vgl. Petersen in Annali d. Inst. 1861, 227 ff.

[4] Micali, monum. ined. 36, 1. Dümmler, Röm. Mitth. II, 1887, S. 175, 11.

zu benennen sind sie nicht. Bei unserem Goldringe könnte man an Hermes als Geleiter des Gespannes denken; denn die alte ionische Kunst hat ihm zuweilen auch Schulterflügel zu den Fussflügeln verliehen.[1] — Bei Tafel VII, 2 steht eine Sirene mit menschlichen Armen vor dem Gespanne und reicht eine Blüte dar. Auch auf dem eben erwähnten Vasenbilde erscheint unter Gestalten, die Zweige halten, und neben jenem Flügeldämon eine Sirene mit vorgestreckten Armen; dieser Typus der Sirene ist der altionischen Kunst charakteristisch und erscheint auch auf den klazomenischen Sarkophagen wie ionischen Münzen.[2] Vermutlich ist auf dem Goldringe wie der Vase die alte Bedeutung der Sirenengestalt als Bild der Seele Verstorbener[3] noch lebendig und diese phantastischen Bilder beziehen sich auf die Geisterwelt des Jenseits.

An diese dämonischen Gespanne reihen sich die Ringe mit den galoppierenden Flügelrossen, von denen ein Knabe herabstürzt (Tafel VII, 7. 9). Vielleicht ist hier Phaethon zu erkennen, auf den Sonnenrossen reitend statt mit ihnen fahrend. Die Sage war schon bei Hesiod erzählt und kann sehr wohl auf alten Denkmälern vermutet werden, wenn sie hier auch bisher nicht nachgewiesen ist. Vielleicht bedeutet auch der Schwan vor dem Gespanne Tafel VII, 5 den Kyknos, den treuen Freund des Phaethon, der dann in dem Lenker des Wagens zu erkennen wäre.

Eine interessante grössere Darstellung ist noch Tafel VII, 8, der sprudelnde Quell, dem sich anbetende Gestalten nahen. Hier ist das landschaftliche Element, das auch auf den anderen Ringen, besonders VII, 3, hervortritt, besonders betont. Diese reichliche Füllung des Raumes mit Gesträuchen und Zweigen erinnert ebenfalls an die Gattung der schon verglichenen Vasen aus Etrurien[4], sowie an etruskische Grabgemälde. Auch hier zeigt sich in der altionischen und der von ihr abhängigen etruskischen Kunst noch etwas von dem Geiste der mykenischen lebendig; denn jene natürliche Darstellung von Gesträuch und Bäumen finden wir sonst innerhalb der älteren Kunst nur wieder bei der mykenischen.

Die Vorliebe für phantastische Dämonen zeigt sich auch in der Einzelgestalt Tafel VII, 6; es ist ein Seedämon, dessen Fischleib nach Art der Chimäre mit den Protomen von allerlei anderem Getier ausgestattet ist; eine gleiche Gestalt wüsste ich sonst nirgend zu nennen; allein seltsame Seewesen verschiedener Arten gehören so recht zu den charakteristischen beliebten Gestalten derjenigen Denkmäler aus Etrurien, die wir als den Goldringen nächst verwandt schon herangezogen haben.[5] Das Seepferd, das in diesem Kreise auch sehr beliebt ist, hat Tafel VI, 27 einen Seedrachenkopf mit vielen Zähnen und Stachelmähne.[6]

Ein laufender bärtiger Dämon, an Schultern und Füssen geflügelt, erscheint neben einer Sphinx auf dem beistehend (Fig. 61) abgebildeten früher der Sammlung Durand gehörigen

[1] Vgl. die Münze British Mus., catal., Lycia, Pamphylia pl. 23, 14. 15. Babelon, les Perses Achémén. pl. 15, 25. 26: Hermes im Knielauf mit Kerykeion, unbärtig, nackt, mit Schulter- und Fussflügeln.

[2] Z. B. auf dem Kyzikener und der unbestimmt kleinasiatischen Münze bei Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Taf. 12, 36. 37. Vgl. ferner die von mir Meisterwerke S. 254, 1 genannte Sima von Capua und die Statuette zu Catania, die jetzt Petersen in den Röm. Mitth. 1897, S. 116 veröffentlicht hat.

[3] Vgl. Weicker, de Sirenibus, Leipziger Diss. 1895.

[4] Vgl. die oben genannte bei Micali, mon. ined. 36 und ferner namentlich Micali, storia 95.

[5] Vgl. die fischgeschwänzten Greise der Vase Röm. Mitth. II, Taf. 8, 2; S. 172, 2; den menschenleibigen Seegreis mit den Flossen auf dem Peruginer Bronzewagen, Ant. Denkm. II, 15, 1. Vgl. ferner die eigentümliche Kombination von Sirene und Seewesen an demselben Bronzewagen, Röm. Mitth. IX, 1894, S. 305, Fig. 10.

[6] Der Seedrache erscheint schon auf einem der altkorinthischen Pinakes, Berlin, Vasens. 780, Ant. Denkm. 1, 7. Vgl. Th. v. Wahl, quomodo monstra marina art. gr. finx., Bonner Diss. 1896, p. 18.

Ringe.[1] Ein ähnlicher rennender Flügeldämon wird auf einem früher Raoul Rochette gehörigen Stücke zwischen zwei Löwen gestellt.[2] Gewöhnlich sind dämonische Tiere in wappenhafter Gegenüberstellung, also wie Tafel VII, 10 Sphinx und Chimära. Aehnlich erscheinen Chimära und geflügelter Panther[3], oder zwei geflügelte Löwen[4], oder die Sphinx gegenüber dem Löwen, dem Pegasos, geflügeltem Panther[5] oder Greif.[6]

Fig. 61.

Zuweilen ist das Bild auf diesen Ringen indes nicht graviert, sondern in das dünne Goldblech in Relief eingepresst. Von dieser Art sind Tafel VII, 13—15. Der laufende Flügeldämon, der Sphinx und Panther an den Pfoten packt (13), ist ganz im Geiste der übrigen allgemein dämonischen Darstellungen. Ein laufender Flügeldämon und eine Sphinx gegenüber erscheinen auf einem aus Orvieto stammenden Stück, Berlin No. 118, wo nur der Ringschild von Goldblech, der Ring selbst von Silber ist. Der Typus kommt mehrfach auf diesen Reliefringen vor.[7] Die Gegenüberstellung von Sphinx und Löwe (15; ebenso Berlin No. 117) kehrt hier wie auf den gravierten Ringen wieder. Bei einem anderen ähnlichen Stück[8] hat der Löwe Flügel. Auch die Chimära erscheint, von einer kleinen Sphinx begleitet.[9] Eigentümlich ist die beistehend (Fig. 62) abgebildete Darstellung zweier Jünglinge, die Löwen in derselben Weise festhalten, wie wenn es gezügelte Rosse wären. Nach einem Namen darf man natürlich auch hier nicht fragen; es sind allgemein dämonische Wesen, wie sie die altionische Kunst zu dekorativen Typen so gerne verwendete.[10]

Fig. 62.

Besonders beachtenswert ist unter diesen Reliefringen die priesterliche Figur Tafel VII, 14 mit dem Böckchen und dem Scepter in der einen Hand, während die gerade herabgestreckte andere Hand den verzierten Saum des Obergewandes ebenso emporhält wie z. B. die vorzügliche altionische Bronze aus der Gegend von Capua Annali d. Inst. 1880, tav. V, 3 (jetzt in Berlin). Die Schnabelschuhe und der kegelförmige Kopfaufsatz vollenden das Gepräge des kleinasiatischen nach Etrurien verpflanzten Typus.

Vereinzelt kommt es vor, dass das Bild auch vertieft in das Metallblech eingeschlagen ist; so Berlin No. 116, ein Zweigespann mit einem Hund unter den rennenden Rossen.

Alle die angeführten Stücke stammen aus Italien, und zwar, wo der Fundort näher bekannt ist, aus Etrurien, insbesondere aus Vulci und Caere. Doch sollen auch auf Sardinien gleichartige vorkommen.[11] Aber aus Griechenland und dem Osten sind bisher ganz gleiche Ringe nicht bekannt. Nur von der phönikischen Art mit den ägyptisierenden Bildern fanden wir (oben S. 83) ein Stück aus Rhodos, sowie andere aus Karthago zu verzeichnen. Aus Cypern ferner stammt ein Stück mit Löwen und Sphingen, das die Form des gestreckten ovalen Schildes zweimal nebeneinander wiederholt, sonst aber

[1] Nach Lajard, culte de Mithra pl. 69, 18, etwas vergrössert.

[2] Raoul Rochette, Hercule assyrien pl. 6, 4. Archäol. Zeitg. 1854, Taf. 63, 3. Lajard, culte de Mithra pl. 46, 20.

[3] Lajard, Mithra pl. 69, 19, früher Durand.

[4] Micali, storia tav. 46, 22, früher Canino; in der Mitte Blume.

[5] Paris, cab. des méd., Chabouillet No. 2613. 2617. 2610. 2611.

[6] Sphinx und Greif auf einem Ringe der früheren Samml. Castellani, Fröhner, catal. de la vente à Rome 1884, No. 868.

[7] Chabouillet, catal. des camées 2618 (Flügeldämon, Sphinx und Löwe) und die zwei dazu citierten Ringe der früheren Samml. Durand.

[8] Micali, storia tav. 46, 21. Die Sphinx hat Haube.

[9] Lajard, culte de Mithra pl. 69, 21, früher Durand.

[10] Lajard, culte de Mithra pl. 69, 22, früher Durand.

[11] In der Nekropole von Tharros, Helbig im Bull. d. Inst. 1882, 66; Greife, Sphinxe, sitzende Löwen.

in Stil und Form unseren Ringen aus Etrurien gleichartig scheint.[1] Der beistehend (Fig. 63) abgebildete silberne Ring (der Ring in Originalgrösse, das Bild vergrössert) aus Griechenland ist zwar verwandter, doch nicht gleicher Art. Die Sirene, von archaisch-ionischem Stile, ist in Relief in das Metallblech gepresst. Die Form des Ringschildes ist eine andere als bei unserer Gattung.

Fig. 63.

Die Thatsache, dass unsere Goldringe, so deutlich sie durch Typus und Stil nach dem Osten weisen, doch nur im Westen gefunden wurden, stimmt nun aber mit der zweiten Thatsache überein, dass auch bei jener Vasengattung, die, wie wir oben bemerkten, durch die Gleichheit des ganzen Stiles, wie insbesondere des Apollon-Tityos-Bildes sich als aus demselben Kunstkreise stammend erweist, ganz dasselbe der Fall ist; auch sie wird nur in Italien gefunden, und die Hauptfundorte sind dieselben wie bei den Ringen, Vulci und Caere.

Deswegen könnten dennoch beide Gattungen, Vasen wie Ringe, aus dem Osten importiert sein. Die Vasen hat Dümmler sogar von den Gestaden des Pontos, den ionischen Kolonieen am Schwarzen Meere herleiten wollen, eine Ansicht, die freilich völlig unhaltbar ist.[2] Indes sprechen gewichtige Thatsachen für italische Herkunft. Die Vasen hängen, wie hier näher auszuführen nicht der Ort ist, durch Technik und Stil unlöslich eng zusammen mit solchen, die zweifellos in Italien gemacht wurden. Vor allem aber, eine Amphora der Gattung stellt eine italische Sage, den Kampf des Herkules und der lanuvinischen Juno Sospita mit dem Ziegenfelle dar.[3] Dieser Kampf, obwohl von griechischer Anregung ausgehend[4], ward doch zum Ausdruck echt italischer Vorstellungen verwendet, nach denen Herkules und Juno die Ehegötter sind, die sich bekämpfen, um sich dann zu versöhnen[5]; und der Typus der Göttin mit dem Ziegenfelle ist anderwärts völlig unbekannt.[6] Dagegen erscheint diese Juno Sospita neben Herkules auch auf den Bronzereliefs von Perugia[7], die ebensosehr ionisch in Typen und Stil[8], jenen Vasen und den Ringen nah verwandt, wie wahrscheinlich lokaler italischer Ausführung sind. Auch die Elfenbeinreliefs aus Tarquinii, die wir oben Seite 85 mit unseren Ringen verglichen und die ihnen so nahe stehen und so durchaus ionisch im Stile sind, bieten

[1] Ich kenne dasselbe nur durch die Abbildung Cesnola-Stern, Cypern Taf. 74, 2; S. 323. Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 141, 5. — Auch der silberne Ring von Marion auf Cypern, Berlin No. 151, gehört der Form nach hierher; die Gravierung, Löwe oder Panther, ist fast ganz zerstört.

[2] Dümmler in Röm. Mitth. II, 1887, S. 187f.; er glaubte in den spitzmützigen Reitern, ebenda Taf. IX, Skythen und deshalb in den Verfertigern Skythen am Pontos sehen zu dürfen; allein wenn dort auch nicht Amazonen, sondern Skythen dargestellt sein sollten, so war man in Ionien durch die Kimmerier-Einfälle ja vertraut genug mit deren Typus, der denn auch thatsächlich in der alten ionischen Kunst ganz verbreitet ist, und man braucht deshalb nicht im mindesten an pontische Kolonieen zu denken. Vgl. auch die Kimmerier-Kämpfe des klazomenischen Sarkophags im British Museum, wo die Barbaren indes mit Schwertern kämpfen (Murray, Terracotta sarcophagi pl. 1).

[3] Gerhard, Auserl. Vas. 127. Birch in Archaeologia vol. 30, p. 342ff. Walters, blackfig. vases of the British Mus. No. B 57. Dümmler, Röm. Mitth. II, S. 174, X beschrieb in der Flüchtigkeit die Juno als gewöhnliche „Athena". Vgl. dagegen meine Bemerkungen Arch. Anzeiger 1889, S. 51 und in Roscher's Lexikon I, 2221, 57.

[4] In der Ilias 5, 392ff. wird bekanntlich auf einen Kampf der Hera und des Herakles angespielt.

[5] Vgl. Roscher's Lexikon I, 2221 und 2263ff.

[6] Haltlos ist der Gedanke Petersen's, dass ein ionischer Typus der Athena mit Ziegenfellägis vorliege (Röm. Mitth. IX, 1894, S. 297). Die Vase gehört einer Zeit an, wo die Typen der Athena wie der jener Sospita schon völlig fest waren; dass letzterem ein verschollener griechischer Typus zu Grunde liegt, ist mir gleichwohl wahrscheinlich; die in Korinth und Sparta verehrte Hera αἰγοφάγος mag wohl das Ziegenfell als Attribut gehabt haben. In Sparta sollte Herakles eben diesen Kult gestiftet und der Hera zuerst Ziegen geopfert haben (Paus. 3, 15, 9), was auf Verbindung des Herakles gerade mit dieser Hera auch in Griechenland deutet.

[7] Röm. Mitth. IX, 1894, S. 296f.

[8] Wie E. Petersen a. a. O. trefflich nachgewiesen hat.

ein bestimmtes Anzeichen der Ausführung in Etrurien: bei dem Mahle ist hier die Frau gelagert neben dem Manne, was ionischer und überhaupt griechischer Sitte widerspricht, dagegen etruskischer Brauch war.

Die Goldringe gehören also in einen Kreis von Denkmälern des älterarchaischen Stiles, die trotz ausgesprochen kleinasiatisch-ionischen Charakters doch in Italien, und zwar wahrscheinlich Etrurien entstanden sein müssen. Wenn wir die Goldringe im Tafeltexte Seite 32 rund um 600 datiert haben, so ist dies wohl etwas zu hoch gegriffen; die unlöslich mit ihnen verbundenen schwarzfigurigen Vasen zeigen, dass wir besser die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts als ihre Epoche zu bezeichnen haben. Als Fabrikationsort der Vasen habe ich früher[1] an Kyme gedacht. Allein die Funde unterstützen diese Annahme nicht, indem jene Denkmälergattungen keineswegs etwa, wie sie doch müssten, in oder bei Kyme, sondern nur im eigentlichen Etrurien häufig vorkommen. Und vor allem ist der Stil auch ein ausgeprägt kleinasiatisch-, nicht chalkidisch-ionischer.

Ich glaube, dass diese Dinge nur von kleinasiatischen Ioniern in oder nahe bei und für Etrurien gemacht sein können. Es müssen ionische Künstler in Etrurien sich niedergelassen haben; diese Annahme drängt sich bei Betrachtung der Kunst dieser Epoche immer und immer wieder auf; auch die archaischen Terrakotten von Caere und die verwandten Funde[2] erklären sich nur auf diese Weise. In erster Linie wird man bei jenen Ioniern aber wohl an die Phokäer denken müssen, die eben in der Epoche jener Denkmäler, der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, im regsten Verkehre mit Etrurien gestanden haben und die sich vielfach in den fernen westlichen Landen, deren Handel sie erschlossen, auch dauernd niederzulassen strebten. Seit dem Ende des siebenten Jahrhunderts waren sie allenthalben an den Küsten des sardischen Meeres bis nach Spanien hin bekannt und suchten nach Plätzen für geschlossene Niederlassungen; um 600 gelang ihnen die Gründung von Massalia, um 565 die von Alalia an der Etrurien gegenüberliegenden Küste von Corsica. Sicherlich waren auch die Phokäer „in der Diaspora“ zahlreich, und welche Anziehung musste für die Kunstfertigen unter ihnen der Reichtum der pracht- und kunstliebenden Etrusker ausüben!

Als indes nach 545 die Phokäer insgesamt aus der Heimat auswanderten, um in den Pflanzstädten Massalia und Alalia Unterkunft zu finden, da ward es den Etruskern und den mit ihnen verbündeten Karthagern zu viel; eine politische Grossmacht durften die Fremden nicht werden: um 540 müssen die Phokäer Alalia räumen, und sie wenden sich nach Süden, wo sie Velia gründen. Damals wird der Rückschlag und die feindliche Stimmung der Etrusker gegen die Fremden auch den phokäischen Künstlern in Etrurien verhängnisvoll gewesen sein. Die Arbeiten rein ionischen Stiles, deren Herstellung wir in Etrurien annehmen müssen, gehören alle dem älterarchaischen Stile, der Zeit vor ca. 540 an.[3]

Wir vermuten also in den Goldringen wie jenen Vasen[4] und verwandten Bronzen Arbeiten phokäischer Künstler in Etrurien. Wir sahen, dass die Goldringe von einem

[1] Arch. Anzeiger 1889, S. 51. Roscher's Lexikon I, 2221, 57.

[2] Vgl. Meisterwerke d. Plastik S. 252ff.

[3] Es ist hier nur von entwickelt archaischen Arbeiten der ersten Hälfte des sechsten Jahrh. die Rede; allein die hier gegebene Erklärung — Ionier, insbesondere Phokäer, die sich in Etrurien niedergelassen haben — passt auch zu gewissen Erscheinungen des siebenten Jahrh. in Etrurien, manchen orientalisierenden, nichtphönikischen, sicher in Etrurien selbst gefertigten Arbeiten der Gräber des Typus Regulini-Galassi. — Vielleicht reichen die Beziehungen der Phokäer zu den Tyrrhenern gar in die Zeit hinauf, wo letztere noch im Osten sassen, und es sind die Phokäer zu ihren Westfahrten eben durch die Tyrrhener angeregt worden?

[4] Die Dümmler'sche Zusammenstellung der Vasen Röm. Mitth. II, 171ff. bedarf genauerer Sichtung und Sonderung. Es sind Vasen dieser Art offenbar an verschiedenen Orten von verschiedenen zerstreuten phokäischen Ateliers gemacht worden, und an diese

ägyptisch-phönikischen Typus ausgingen, dem sie anfangs auch in Anordnung und Typen der Bilder teilweise folgten. Phönikische Ringe dieser Art fanden sich namentlich in Karthago in der Nekropole des siebenten bis sechsten Jahrhunderts. Die Phokäer berührten sich bei ihren Fahrten im Westmeere allenthalben mit den Karthagern, die ihre grossen Konkurrenten waren. Es wäre sehr natürlich, wenn die Phokäer jenen Ringtypus von den Karthagern entlehnt hätten, um ihn, mit Bildern ihres eigenen griechischen Stiles versehen, bei den Etruskern einzuführen.

Ausser diesen im wesentlichen Etrurien eigentümlichen Ringen giebt es aus dieser Epoche auch noch einige andere, aber nicht bedeutende Metallringe mit Gravierung; sie haben spitzovalen, rautenförmigen oder rechteckigen Schild. Insbesondere sind einige silberne Ringe zu nennen, durch deren mit dem gravierten Bilde gezierten Schild ein kleiner goldener Stift geschlagen ist, ein gewiss abergläubischer Brauch, der sich längere Zeit in Griechenland gehalten hat.[1] Archaische Ringe dieser Art sind Berlin No. 152, ferner der mit den zwei Hähnen aus Olympia (Ol. Bd. IV, d. Bronzen S. 187, No. 1190) und zwei Stück im Britischen Museum, eines mit zwei Sphingen, eines mit fliegendem Adler und einem Stierkopf gegenüber; ferner einer aus Praeneste mit einem Manne auf Wagen, der von Löwin und Löwe gezogen wird (Archaeologia vol. 44, pl. 13, 8, p. 360). — Ein goldener Ring im British Museum hat einen Schild in Form einer flachen Trommel, darauf das archaisch derb gravierte Bild eines sitzenden Greifs und die Inschrift ΟΜΑΔ Δαμο . . . (Anfang des Besitzernamens).

Die technische Herstellung der besprochenen mit der Hand gravierten oder mit gepresstem Relief versehenen metallenen Fingerringe hatte keinerlei Schwierigkeit. Anders ist es mit der Gravierung in edeln Steinen. Auf diese haben sich die wandernden ionischen Künstler in Etrurien nicht eingelassen. Es giebt keine den Goldringen entsprechende, auf denselben Künstlerkreis in Etrurien zurückzuführenden geschnittenen Steine.[2] Die seltenen älterarchaischen griechischen Steine, die in Etrurien gefunden werden, sind offenbar vom Osten her importiert. Wir betrachten sie zusammen mit den anderwärts gefundenen.

Die herrschende Form der gravierten älterarchaischen griechischen Steine ist, wie schon oben Seite 78f. bemerkt ward, die ägyptische des Skarabäus, neben welcher die des Skarabäoids zurücktritt, die erst gegen Ende der archaischen Periode wieder häufiger wird und dann den Skarabäus zurückdrängt. Die Skarabäen sind immer von relativ kleinen Dimensionen; zu den grössten mir bekannten altgriechischen Skarabäen gehören Tafel VI, 31. 32. 51; VIII, 4. Die Skarabäoide binden sich nicht immer an so engen Raum, sondern nehmen öfter grössere Dimensionen an; doch sind die in der folgenden Periode beliebt werdenden ganz grossen Skarabäoide der archaischen Epoche noch unbekannt.

Der Käfer ist an den altgriechischen Skarabäen meist vernachlässigt, zwar in der Hauptsache lebendig und wahr, aber ohne feine Ausführung in den Einzelheiten oder wenigstens von ungleichmässiger Durchführung (wie z. B. bei Tafel VIII, 4 Augen und Kopf gut, das Uebrige flüchtig gearbeitet ist). Die Basis, auf welcher der Käfer aufsteht, ist an den griechischen

schliessen sich dann wieder die verschiedenen einheimischen Nachbildungen an. — Auch die „Cäretaner Hydrien“, bei denen Dümmler, Röm. Mitth. III, 166ff. an Import aus Phokäa dachte, gehören nach meiner Ueberzeugung in den weiteren Kreis ionischer in Etrurien (wohl in Caere selbst) gemachter Arbeiten; sie rühren von einer Künstlergruppe her, die Verkehr mit Aegypten und Karthago hatte; die engen Zusammenhänge mit zweifellos Etruskischem sind aber auch hier sehr deutlich.

[1] Vgl. was ich Olympia Bd. IV, d. Bronzen S. 187 bemerkt habe.

[2] Die beiden Steine Taf. VII, 55 und VIII, 56 sind wegen der an die Goldringe erinnernden landschaftlichen Zuthaten vereinzelt.

Skarabäen (vgl. beistehendes Beispiel Fig. 64) regelmässig unverziert, während sie bei den etruskischen ebenso regelmässig verziert ist, wie wir später bemerken werden. Vereinzelt findet sich auf dem Rücken des Käfers eine Figur in flachem Relief ausgearbeitet (vgl. S. 79); so bei dem schönen Skarabäus altionischen Stiles Tafel VIII, 44; das Bild auf dem Rücken giebt Tafel XVI, 4; es ist ein knieender Krieger. Diese Art des plastisch verzierten Käferrückens ward dann von den Etruskern übernommen und häufiger angewendet. Das sogenannte Skarabäoid hat sich in dieser Epoche dem Skarabäus sichtlich genähert und hat die beistehende (Fig. 65) regelmässige ovale Form mit gewölbtem Rücken, breitem gerade abgeschnittenen Rand und gerader Unterfläche.

Fig. 64. Fig. 65.

Beide, Skarabäus und Skarabäoid, pflegten beweglich an metallenen Bügeln getragen zu werden, die, von Gold, Silber und selbst Eisen (Rest eines eisernen Bügels bei Tafel VIII, 17) gearbeitet und verschieden gestaltet, das Anhängen des Siegels ermöglichten.

Ringsteine kommen erst am Ende der Periode im Uebergangsstile vor und sind auch da zunächst noch ganz selten. Ihre Bildfläche ist mehr oder weniger konvex. Die einzigen mir bekannten bedeutenderen Beispiele sind Tafel X, 2—5.

Der Bildraum des Steines ist in dieser Epoche immer ganz von der Darstellung gefüllt, die so gross wie möglich gebildet und bis an den Rand geführt wird. Das Bild wird aber nicht wie in den vorigen Epochen ohne Einfassung gelassen. Regelmässig läuft um das Bild der sogenannte Strichrand, eine Borte mit kleinen schrägen Strichen. Die älteren rein ägyptisch-phönikischen Skarabäen zeigen diesen Strichrand nicht, sondern nur eine einfache Linie, und auch von den griechischen Skarabäen begnügen sich zuweilen einzelne, ältere wie jüngere, meist flüchtige, dann auch die etwas phönikisierenden mit der blossen Linie als Einfassung (z. B. Tafel VI, 40. 42. 65; VII, 36—38. 53. 56). Die wohl ursprünglichere und vollständigere Gestalt des Strichrandes bieten die Goldringe Tafel VII, 3. 4. 8; der gewöhnliche Strichrand scheint nur die Halbierung der dort sichtbaren vollständigeren Borte.

Manche und gerade recht sorgfältige feine Stücke fassen das Bild nur mit einem Punktrande ein (Tafel VI, 46. 53. 58. 66. 68; VIII, 24. 27. 56); Punkt- und Strichrand sind in eleganter Weise verbunden Tafel VIII, 41. Doch die feinste und reichste Einfassung ist das Flechtband, das indes nur selten begegnet (Tafel VI, 39. 52; VIII, 18. 19. 44); gleichwohl lässt sich sein Vorkommen nicht etwa auf ein Atelier beschränken[1]; es sind Stücke von ausgesprochen ionischem Stile, die es zeigen.

Die griechischen Steine passen die menschliche Figur, auch die stehende und schreitende, dem ovalen Raume an. Die steifere phönikische Kunst dagegen, und zwar schon die ältere rein ägyptisierend-phönikische hat das Bedürfnis einer geraden horizontalen Linie unter den Figuren, wodurch darunter ein leerer Raum entsteht, der nun durch schräg gekreuzte Linien gefüllt wird (Tafel VII, 11. 12. 16. 18. 21. 22. 24. 25. 26; XV, 1—8. 11. 16. 92; LXI, 8. 11). Manche der ostgriechischen Skarabäen, die auch sonst phönikischen Einfluss zeigen, haben dies nachgemacht (Tafel VI, 45. 58; VII, 55—57. 63; VIII, 32. 49. 56. Dazu unten Fig. 67). Auch unter den bemalten Vasen sind es diejenigen, die, wie die rhodischen und kyrenäischen Schalen und Teller, dem ägyptischen und phönikischen Handwerke näher stehen, die bei der Dekoration des Rundes einen unteren Abschnitt abtrennen im Anschlusse an ägyptisch-

[1] King, ant. gems and rings I, p. 113, wollte wegen der Münzen mit dem Flechtbandrande auch die entsprechenden Steine alle auf Unteritalien zurückführen.

phönikische Metallschalen.[1] Zuweilen, doch selten kommt auch auf den Skarabäen im unteren Abschnitte, ähnlich wie bei den Vasen, eine reichere lebendigere Dekoration vor; so die Lotosblüte auf dem sardinischen Skarabäus Tafel XV, 32 und die Panthermaske auf dem ionisch-griechischen Tafel VIII, 63.

Als Material der archaischen Steine sind wieder, ganz wie in der mykenischen Glanzperiode, die bunten Quarzarten am beliebtesten, und zwar vor allem Karneol, Chalcedon, gestreifter Achat und Sardonyx, seltener Bergkristall; Amethyst scheint hier aber nicht vorzukommen. Dagegen erscheint zuweilen, aber selten das grüne Smaragdplasma zu Skarabäen und seltener zu Skarabäoiden verwendet (Tafel VI, 39; VIII, 3. 43; IX, 17. 21; X, 7; XV, 70)[2], das späterhin als Material fast ganz ausser Brauch kommt, um erst in hellenistisch-römischer Epoche wieder sehr beliebt zu werden.

Ein den phönikischen und phönikisierend-griechischen Skarabäen eigentümliches Material ist der grüne Jaspis, dem in jenen Kreisen gewiss eine besondere abergläubische Bedeutung beigelegt ward. Vgl. Tafel VI, 59; VII, 12. 16. 18. 19. 26—28. 30—33. 42. 45—49. 56; VIII, 48; IX, 24; XV.

Die harten Steine wurden natürlich auf dem Rade graviert. Die in der vorangegangenen Epoche üblichen weichen Steine, die mit der Hand geschnitten wurden, verschwinden jetzt allmählich. Doch giebt es noch manche archaische Skarabäen aus jenem hellgrünlichen durchscheinenden Steatit, der das gewöhnliche Material der melischen Steine des siebenten Jahrhunderts war; vermutlich stammen sie ebenfalls von den Inseln. Ein durch die Inschrift des vermutlich euböischen ionischen Künstlers bedeutendes Stück ist Tafel VIII, 11; auch Tafel VI, 35 ist durch Inschrift ausgezeichnet; vgl. ferner Tafel VI, 33; VIII, 12. 13. 14. Auch schwarzer Steatit kommt vor (Tafel VIII, 10; Berlin No. 128. 135).

Der Ersatz der Steine durch Glasfluss erscheint auch in dieser Periode, wenn auch nur sehr selten; insbesondere scheint wie in den vorangegangenen Epochen dunkelblaues Glas, der κύανος, der Ersatz des Lapis lazuli verwendet worden zu sein (ein altgriechischer Skarabäus aus diesem Material, aus der ältesten Nekropole von Rom, in Berlin No. 149; ein anderer in Paris, Sammlung Luynes No. 300, mit dem Bilde eines schreitenden Hopliten). Im phönikischen Kreise ersetzte man zuweilen den dort so beliebten grünen Jaspis durch grünen Glasfluss (vgl. die beiden Skarabäen aus Cypern in Berlin No. 107. 108). Am Ende der Periode erscheint auch weisser Glasfluss (Skarabäus aus Sardinien in Goldfassung ähnlich Tafel XV, 79, griechischen strengen Stiles, Kopf mit verkehrt aufgesetztem korinthischem Helm, im British Museum, catal. No. 193; ferner ein Skarabäus in Paris, cab. des méd., No. 1082, 4, ein Reiter, ähnlich Tafel VIII, 64).

Die Gravierung ist bei den älterarchaischen Steinen in der Regel nicht poliert, auch bei sonst vorzüglichen sorgfältigen Stücken nicht (vgl. z. B. Tafel VI, 48. 55; VII, 53; VIII, 1. 4. 5. 44). Dann kommt zunächst eine matte Politur auf (so bei Tafel VIII, 9); erst bei den späterarchaischen Arbeiten erscheint die glänzende Polierung des Bildes, die dann zum Teil eine ganz vorzügliche ist (z. B. Tafel VIII, 37. 46).

So gering unser Vorrat an archaischen griechischen Steinen ist, so kommt doch auch hier — wie bei den Goldringen aus Etrurien — der Fall vor, dass dasselbe Bild in zwei

[1] Vgl. Puchstein in Arch. Ztg. 1881, 229.

[2] In der Ermitage zu St. Petersburg befindet sich ferner noch ein aus Griechenland (Samml. Ross) stammendes Skarabäoid von dunklem Smaragdplasma mit einem behelmten Kopfe strengen Stiles.

Repliken, die offenbar von derselben Hand gearbeitet sind, erscheint. So ist es mit der Sphinx, die einen Jüngling gepackt hält Tafel VI, 32 (aus Korfu) und Tafel VIII, 7 (aus Kreta), ferner dem Silen Tafel VIII, 20 (British Mus.) und LXIII, 5 (Smyrna), ferner mit der Wildsau Tafel VI, 67 und VII, 67, auch LXIII, 6; von Tafel VII, 40 sind zwei genaue Repliken (deren eine aus einer griechischen Sammlung stammt) bekannt (vgl. unten S. 101, Anm. 1). Eine Replik von Tafel IX, 16, einem aus Griechenland stammenden Skarabäus, ward in Sardinien gefunden; sie ist nur ganz unbedeutend verschieden von jenem.[1] Von derselben Hand gearbeitet, aber etwas verschieden, sind auch die beiden Skarabäen mit Herakles und Acheloos, deren einer in Etrurien gefunden ward (Tafel VI, 39 und VIII, 3).

Die kleinen, so leicht beweglichen Siegel gehören zu denjenigen Denkmälern, die am wenigsten an den Ort gebunden sind; sie sind gewiss schon im Altertum oft weit gewandert. In unseren Sammlungen aber ist nur von wenigen Stücken die genaue Herkunft bekannt. Dies erschwert die Aufstellung örtlicher Gruppen sehr; eher lässt sich eine stilistische Gruppierung durchführen.

Am deutlichsten scheiden sich als besondere Gruppe diejenigen Skarabäen aus, die zu den phönikischen in engerer Beziehung stehen und als griechisch-phönikisch zu bezeichnen sind. Es sind dies vor allem die Skarabäen aus den karthagischen Nekropolen Sardiniens, die wir getrennt betrachten werden. Ferner solche aus Cypern, die wahrscheinlich lokale cyprische Arbeiten sind wie Tafel VI, 42. 56. 57, und solche ionischer Arbeit, die etwas phönikisieren, teils durch Beischrift (Tafel VI, 41), oder Beizeichen (Tafel VI, 44), oder den Stil (wie Tafel VI, 58). Dergleichen Steine mögen aus Kilikien oder Syrien stammen; überallhin drang ja seit dem sechsten Jahrhundert die griechische Kunst siegreich vor.

Ohne Zweifel ist die Mehrzahl der archaisch-griechischen Steine, wie Stil und Typen zeigen, von Ioniern gearbeitet. Doch wurde die ionische Weise nach dem Mutterlande und dem Westen übertragen. Eine kleine Reihe etwas flüchtiger geringer Skarabäen und Skarabäoide lässt sich nach Stil und Fundorten aussondern; es sind Arbeiten, die im eigentlichen Griechenland, wahrscheinlich im Peloponnes gemacht sind; so Tafel VI, 61 (Korinth) und 69 (Lakonien); auch die beiden Repliken aus Korfu und Kreta Tafel VI, 32 und VIII, 7 gehören hierher; ferner Tafel VI, 38, dessen Fundort unbekannt ist; aber der derbe flüchtige Stil ist derselbe und der Gegenstand weist auf Lakonien: der knieende Krieger mit dem Hahn ist gewiss aus der von Plutarch, inst. lac. 25 berichteten spartanischen Sitte zu erklären, wonach man dem Ares einen Hahn opferte, wenn man den Feind in offener Feldschlacht besiegte; es ist ein solches Opfer an Ares angedeutet und der Stein wohl in Lakonien gemacht. Zu dieser stilistischen Gruppe gehört auch Tafel VI, 31. Analoge etwas derbe flüchtige Arbeiten kommen auch auf Kythera, Aegina und Euböa vor (Tafel VII, 51. 61; Berlin No. 142).

Die griechischen Skarabäen aus Etrurien pflegen in den Sammlungen mit den etruskischen vermengt zu sein (so auch noch im Kataloge des Britischen Museums). Die Ausscheidung erfordert grosse Aufmerksamkeit, lässt sich aber, da wir zur Vergleichung durch die neueren Funde über eine ziemliche Anzahl sicher griechischer Skarabäen aus Griechenland und dem Osten verfügen, in den meisten Fällen mit Sicherheit vollziehen. Bei so hervorragenden Stücken wie Tafel VIII, 3. 18. 19. 44 wird man nicht leicht im Zweifel sein, eher schon bei den geringeren und schlechteren. Im allgemeinen kann gesagt werden, dass alle

[1] Doch keineswegs mit ihm identisch. Die sardinische Replik ist mir durch einen von Dr. Knoll in Sardinien genommenen Abdruck bekannt.

älterarchaischen Skarabäen in Etrurien — deren Zahl verhältnismässig recht gering ist — griechischer Arbeit sind. Die etruskischen beginnen erst mit dem späterarchaischen Stile. In diesem berührt sich dann Griechisches und Etruskisches allerdings sehr nahe, wie dies z. B. Tafel VIII, 27. 29. 53; IX, 1. 3. 6 deutlich zeigen. Als äusserer Anhaltspunkt für die Unterscheidung darf gelten, dass bei den griechischen gewöhnlich der Käfer flüchtig gearbeitet, die Basis des Käfers immer ohne Verzierung gelassen ist und die Gravierung gar nicht oder nur matt poliert zu sein pflegt.

In rein stilistisch formaler Hinsicht kann man unter den altgriechischen Steinen, die wir hier überblicken, die älterarchaischen scheiden von denen des entwickelt archaischen Stiles und endlich von denen der spätarchaischen Art, welche den Uebergangsstil der Epoche um die Perserkriege bezeichnet.

Den nackten Figuren des älterarchaischen Stiles ist charakteristisch, dass, wie das gleiche auch in der Skulptur der Fall ist[1], die geraden Bauchmuskeln zwischen Brust und Nabel in drei oder gar noch mehr Wülste übereinander geteilt erscheinen (Tafel VI, 31. 36. 37; VII, 59. 61; VIII, 4. 15. 35. 42), während sie im entwickelten und späteren Stile natürlich nur die dem Aussehen der Wirklichkeit entsprechenden zwei Abteilungen zeigen. Wo Gewand erscheint, da ist es im älterarchaischen Stile nur durch wenige derbe parallele Linien gegliedert (Tafel VI, 39; VII, 50. 51; VIII, 5), während es späterhin in feine Fältchen gelegt wird wie in Skulptur und Malerei (Tafel VIII, 27. 29. 37). Haar und Bart werden in der älteren Weise gewöhnlich nur mit parallelen Strichen gegeben (Tafel VI, 32; VIII, 1. 2. 5. 6. 7. 18. 20); selten in feiner Perlschnurart (Tafel VIII, 4). Die zierlichen Buckellöckchen aber (Tafel VI, 30; VIII, 37. 27) gehören nur dem spätarchaischen Stile an.

Charakteristisch ist der älteren Weise die geringe Mannigfaltigkeit, ja Einförmigkeit der Stellungen und Motive. Diese Kunst ist vorsichtig und wagt nichts über das sichere Können. Von dem leidenschaftlichen kühnen Temperamente der mykenischen Kunst ist keine Spur mehr vorhanden. Man begreift, dass die monumentale Kunst dieser älterarchaischen Epoche sich mit wenigen steifen entlehnten Typen begnügen konnte. Auf den Gemmen ist die knieende Stellung bei weitem am beliebtesten, weil sie den ovalen Raum am besten füllt; es ist zumeist wirkliches Knieen, seltener das Laufen mit tief eingebogenem Knie, der sogenannte Knielauf dargestellt. Die knieende und die im Knielauf begriffene menschliche Figur gehörte schon im siebenten Jahrhundert zu den Haupttypen der darstellenden griechischen Kunst in Relief und Malerei und ward in jener Epoche auch ohne die Raumnötigung namentlich zwischen Tierfiguren angebracht (vergleiche die gepressten Terrakotta-Pithoi, Bronzereliefs und Vasen des siebenten Jahrhunderts): es war dies Motiv für eine Kunst, der die Phantasie und Kühnheit der mykenischen Epoche durchaus abhanden gekommen war, die leichteste, bequemste, deutlichste Weise, die menschliche Figur in Bewegung darzustellen (vgl. S. 53). Auf den Gemmen erhielt es sich (wie auf Münzen und im Innern von Schalen) so lange, weil es die passendste Füllung des Raumes bot. Am längsten haben an ihr bekanntlich die kyzikenischen Elektronstatere festgehalten, die noch im ganz freien Stile die knieende Stellung, und zwar ohne zureichende Motivierung, nur der bequemen Raumanpassung und der alten Tradition wegen, anwenden. — Der Oberkörper der knieenden Figuren der archaischen Gemmen ist öfter nach vorn herumgedreht, oft aber auch an den älteren Stücken im Profil dargestellt. Dagegen kommen unnatürliche Biegungen der Figur mit dem Zwecke den Raum zu füllen

[1] Vgl. Meisterwerke d. Plastik S. 717f.

nicht mehr vor. Auch das noch auf den melischen Steinen so beliebte Motiv der Tierfigur, deren Kopf umgewandt, deren eines Vorderbein gehoben, das andere im Knie gebogen ist, erscheint hier kaum mehr (der Kentaur Tafel VIII, 6 ist noch danach gestaltet), während es auf den Münzen sich noch bis ins fünfte Jahrhundert verfolgen lässt (vgl. z. B. Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Tafel 3, 7. 12. 21; 2, 35).

Die Angabe der Muskulatur ist an den älteren Stücken meist recht dürftig; eine Ausnahme bildet der prächtige Stein Tafel VIII, 4, der freilich auch die Unvollkommenheit des alten Stiles zeigt, seine völlige Unfähigkeit eine Drehung des Körpers und die weichen Teile des Bauches richtig wiederzugeben; nur die Unterschenkel mit Knie und Wadenmuskel sind wirklich gelungen. Ganz entwickelte archaische Formgebung erscheint auf dem feinen Skarabäus Tafel VIII, 19; der Körper zeigt eine gleichmässigere Durchbildung, das Fleisch ist weich und voll, ja es werden sogar schon Hautfalten beobachtet. Das Stück ist für altionischen Stil des Nackten etwa der Zeit des Polykrates gewiss überaus charakteristisch. Ueber die eigentlichen Schwierigkeiten, die Verschiebungen am Bauche, geht der Künstler freilich leicht hinweg, während der von Tafel VIII, 4 wenigstens einen energischen, wenn auch verunglückten Versuch gemacht hatte sie zu lösen.

Den Eintritt einer gewaltigen Wandlung bekunden die Arbeiten des spätarchaischen Uebergangsstiles um 500 und den Anfang des fünften Jahrhunderts. Die Künstler verfügen jetzt über jene vollendete Kenntnis des menschlichen Körpers, die wir an den Aegineten bewundern (Tafel VIII, 36—39; IX, 1. 3. 14. 23; X, 4. 12; LXI, 15; LXIII, 4; vgl. LI, 3. 6. 7. 11. 14). Die geraden Bauchmuskeln werden zwar hart, aber richtig gegeben, und selbst die vom Nabel abwärtsgehende linea alba wird beobachtet; auch werden die Sägemuskeln nicht mehr übergangen; Bein-, Arm- und Rückenmuskulatur sind ganz vollendet. Vor allem aber werden Stellungen und Bewegungen jetzt ausserordentlich viel mannigfaltiger. Zwar wird auch jetzt noch das alte konventionelle Kniemotiv nicht ungern verwendet (Tafel VIII, 28. 36. 37), doch erscheint es besser motiviert als früher und zuweilen zu einer sehr energievoll angespannten Bewegung gestaltet (Tafel VIII, 38; IX, 23. 7; LI, 11. 14). Dann aber erscheinen die verschiedensten neuen Motive, Gestalten, die sich drehen und wenden, biegen und beugen und nicht mehr bloss von der Seite, auch fast ganz von vorne oder vom Rücken gesehen werden (Tafel IX, 1. 3. 6. 21. 22; LXI, 15; LXIII, 4); selbst angelehnte, sich stützende, vorbeugende Gestalten kommen vor (Tafel VIII, 50. 54; IX, 9), und sogar das schöne Motiv der berühmten Sandalenbinderin von der Nikebalustrade erscheint, wenn auch in harter eckiger Gestalt, hier schon bei einem Herakles (Tafel VIII, 54). Und, was besonders wichtig ist, die ruhigstehende Figur zeigt Entlastung des einen Beines. Ganz wie auf den attischen strengrotfigurigen Vasen wird dann bei Wiedergabe der Vorderansicht das eine, das Standbein, gerade von vorne, das entlastete andere ganz ins Profil gesetzt (Tafel VIII, 39. 40. 53; IX, 3; X, 4. 5), weil eine richtige Schrägansicht noch über das Können dieser Künstler geht. Dasselbe Verfahren wird auch bei lebhaft bewegten Figuren beobachtet, so beim Vorbeugen Tafel IX, 1. 6, beim Bogenschiessen Tafel IX, 21, beim Zusammensinken Tafel LXIII, 4 und beim Pferdebändigen Tafel IX, 14 = LI, 7, wo nur das Standbein statt in Vorder- in Rückansicht gegeben ist. Erst bei einem am Ende des strengen Stiles stehenden Stücke erscheinen beide Beine gerade von vorne dargestellt (Tafel X, 3). Besonders interessant und kühn ist die hockende Stellung Tafel X, 12, wo beide Beine in Verkürzung von vorne gesehen werden und die Muskulatur sehr reichlich und richtig, wenn auch hart gegeben ist.

Erst an diesem Punkte der stilistischen Entwickelung knüpfen, wie wir später sehen werden, die etruskischen Skarabäen an, deren ältere Gruppe der letztbesprochenen griechischen überaus nahe steht.

Von welchem Kunstcentrum in Griechenland die neue Entwickelung ausging, ist nicht mehr zu entscheiden. Die Meinung, dass dies etwa Aegina allein war, ist nicht haltbar; ganz gewiss war auch die attische und ionische Kunst daran beteiligt. Die attischen strengrotfigurigen Vasen, die Skulpturen des athenischen Thesauros zu Delphi zeugen für die Attiker, und die Gemmen für die Ionier; denn der herrliche unbärtige Hermes Tafel VIII, 37 = LI, 3 ist schon dem Typus nach gewiss ionisch, die badende Frau Tafel VIII, 28 ist es nach der Inschrift, und der herrliche Stein Tafel IX, 14 = LI, 7 rührt von einem Parier her und zeigt durchaus ionische Weise auch im Aeusserlichen, wie dem Zaumzeug des Pferdes und seinem Brustbehang von Lotosblüten (zu dem man die klazomenischen Sarkophage und Vasen, Athen. Mitth. 1898, Tafel 6, und das Peruginer Silberrelief, Röm. Mitth. 1894, S. 314, Fig. 21, No. 68 vergleiche).

Wenn wir nun schliesslich die Darstellungen überblicken, die auf den altgriechischen Gemmen vorkommen, so drängt sich uns auch hier zunächst wenigstens im Gegensatze zu jener glänzenden frühgriechischen Kunst der mykenischen Epoche der Eindruck einer gewissen Einförmigkeit auf. Allein in der Beschränkung zeigt sich freilich die strengere Zucht. Im Gegensatze ferner zu den vorangegangenen Epochen, auch der Gruppe der melischen Steine, tritt die menschliche Figur jetzt ungleich wichtiger hervor und drängt die Darstellungen aus der Tierwelt mehr zurück.

Wir beginnen unseren Ueberblick mit den Bildern von Gottheiten und Heroen. Die grossen Gottheiten sind sehr selten. Der leierspielende Jüngling Tafel VI, 36 wird wohl trotz der Nacktheit und des kurzen Haares Apollon darstellen, da er dabei das eine Knie auf einen Hirsch setzt. Natürlich handelt es sich nicht um das Kitharaspiel, das mit der Nacktheit unvereinbar wäre, sondern nur um die Lyra. So werden auch die knieenden Gestalten mit der Lyra Tafel VIII, 22. 23 Apollo bedeuten; die eine hält dazu eine Blüte in der Rechten und stimmt dadurch völlig mit dem Typus der ältesten Münzen von Tarent überein. Wie der Herzog von Luynes erkannt hat[1], stellt dieser Münztypus den Apollon Hyakinthios dar, welcher in Tarent einen auf Amyklä durch den Gründer Tarents, den Amykläer Phalanthos, zurückgehenden sehr bedeutenden Kult hatte; die Blume deutet auf den Beinamen des Gottes. Dass der Apollon, dem die Gymnopädien zu Sparta galten, nackt mit der Leier gedacht wurde, ist neuerdings erwiesen worden[2]; eine im Amyklaion gefundene Bronzestatuette eines nackten Jünglings mit Leier[3] lässt vermuten, dass dies auch mit dem Hyakinthios von Amyklä der Fall war. Die Gemmen sind wohl von Verehrern dieses Apollo, sei es Lakadämoniern, sei es Tarentinern, getragen worden.

Fig. 66.

Ein Bergkristall-Skarabäus im British Museum (beistehend Fig. 66 in doppelter Grösse)[4] stellt den jugendlichen nackten Apollon mit fliegendem Haare dar, wie er, auf dem Schwane

[1] Annali d. Inst. 1830, 340. Vgl. A. J. Evans, horsemen of Tarentum p. 186. Dressel im Berliner Münzkatalog III, 1, S. 231.

[2] Wolters im Jahrb. d. Inst. 1896, S. 8ff.

[3] Ἐφημ. ἀρχ. 1892, Taf. 2. Jahrb. d. Inst. 1896, S. 8.

[4] Brit. Mus., catal. No. 263. Raspe-Tassie pl. 21, 1187. Der Käfer ist flüchtig gearbeitet, die Arbeit zweifellos griechisch.

reitend, über das Meer von den Hyperboreern herkommt; in der Linken hält er einen grossen Zweig. Eine Wiederholung dieses schönen älterarchaischen Bildes ist mir nirgend bekannt.

Eine andere jüngere, aber sehr bedeutende Darstellung Apolls aus der Zeit des strengen Stiles um 470—460 ist Tafel X, 3; sie scheint ein statuarisches Bild nachzuahmen, das vermutlich in Sparta stand; denn der Stein stammt von da, und der Typus des Kopfes mit dem schmucklosen gerade herabfallenden kurzen Haare würde zu peloponnesischer Entstehung wohl passen. Das kleine Bild giebt einen recht treuen Begriff einer grossen Statue; das Motiv stimmt mit dem älteren argivischen Kanon überein, indem das linke das Standbein, das rechte ein wenig entlastet mit voller Sohle daneben gesetzt, der linke Unterarm mit dem Attribut vorgestreckt und der Kopf nach seiner Linken gewendet ist. Das flott um die Schultern geworfene derbe Mäntelchen ist von besonderer Wirkung. Der Sperber und das Scepter sind ungewöhnliche Attribute.

Artemis erscheint nur in früharchaischen Bildern, als Herrin der Tierwelt, teils geflügelt, teils ungeflügelt (Tafel VII, 50. 51).[1]

Hermes, der Bote und Gott des Handels und Wandels, musste als Beschützer des Siegels besonders sich eignen und kommt daher schon auf den archaischen Gemmen relativ öfter vor. Das merkwürdigste Bild ist das des Chalcedonkegels Tafel VI, 49, der, wie schon die asiatische Siegelform lehrt, sicher ionischer Arbeit ist. Der Gott erscheint natürlich wie im homerischen Epos und sonst in altionischer Kunst unbärtig; er ist im vollen Festgewande, in langem Chiton und Mantel und überbringt zierlich mit der Rechten eine Blüte. Der lange Chiton kommt nur äusserst selten bei Hermes vor[2]; diese weichliche Erscheinung ist gewiss ionischen Ursprungs. Die Fussflügel entspringen direkt den Fersen und sind nicht an Schuhe geheftet; besonders merkwürdig aber ist die Kopfbedeckung, die etwa die Form einer hohen skythischen Mütze zeigt, deren umgebogenes Ende aber einen Flügel darstellt — eine phantastische Bildung, die sicherlich nicht wie der gewöhnliche Pilos oder Petasos des Hermes den Wanderer, sondern eher den Gott der Unterwelt bezeichnet und mit dessen Tarnkappe, der Ἄιδος κυνῆ, die Perseus geliehen erhält, identisch sein wird. Eine sehr ähnliche Kappe mit grossem aufgebogenem Flügel trägt ein unbärtiger Kopf auf kyzikenischen Elektronstateren derselben Stilstufe wie unsere Gemme[3]; man pflegt den Kopf hier als Perseus zu deuten; die Gemme scheint zu beweisen, dass er Hermes zu nennen ist, denn der enge Zusammenhang jener Münzen und des Steines ist offenbar. — Eine ähnliche hohe Flügelkappe scheint die mit sechs Rückenflügeln und Fussflügeln und langem Chiton ausgestattete Gestalt Tafel VI, 57 zu tragen, die vielleicht auch Hermes darstellt. — Ein trefflicher Hermeskopf ist Tafel VI, 66, unbärtig mit langem Haare, aber nur mit gewöhnlichem Petasos. — Ein altes konventionelles Motiv, den Lauf mit tief eingebogenem Knie, dazu aber die höchste künstlerische Vollendung zeigt Tafel VIII, 37, ein wunderbares Meisterwerk der Glyptik aus dem

[1] Ein Taf. VII, 51 sehr ähnlicher Skarabäus ist im Museum zu Athen; die einzige Verschiedenheit ist, dass beide Tiere, die Artemis hält, Böcke sind; sie hält sie merkwürdigerweise an den Schwänzen nach unten. Sehr flüchtige Arbeit.

[2] Bekannt ist der Hermes Kyllenios einer altattischen sog. tyrrhenischen Vase, Berlin 1704; die auffallende Erscheinung ist, wie so manches auf den Vasen dieser Gattung, gewiss ionischer Herkunft. Vgl. die sog. Cäretaner Hydria Mus. Gregor. 2, 16, wo der unbärtige Hermes in langem Chiton und Mantel erscheint; ferner Wiener Vorlegebl. 1890/91, Taf. 12, 1 und Gerhard, Auserl. Vasen 170. Im langen Mantel erscheint der unbärtige Hermes, offenbar auch im Stile ein ionisches Vorbild wiederholend, auf der schönen attischen Vase Gerhard, Auserl. Vasen 19. Elite 3, 85. — Eine merkwürdige Terrakottastatuette der Zeit um 450 v. Chr. dagegen, von Tenedos in München (Antiqu. No. 276), die Hermes den langen Chiton und dazu die Chlamys (nicht den Mantel) giebt, mischt absichtlich weibliche und männliche Tracht und gehört nicht hierher; vgl. unten S. 98, Anm. 7.

[3] Num. chron. n. s. 3, vol. 7, 1887, pl. 3, 24. 25.

Anfange des fünften Jahrhunderts; hier ist der Gott schon nackt bis auf das kleine Mäntelchen; natürlich ist er auch hier unbärtig; er trägt den flachen Petasos und entbehrt ganz der Flügel; die Haare sind schon kurz, und der Künstler hat es bereits verstanden, im Kopfe etwas von der vollendeten Anmut des schönen klugen Jünglings auszudrücken.

Die eigentümliche Athena Tafel VI, 56 auf einem Skarabäus von Kypros, wohl der Arbeit eines kyprischen Griechen der Zeit, wo die ionische Kunst auf Kypros dominierte, ist im einzelnen nicht ganz verständlich. Der Athenakopf mit der Eule Tafel VI, 59 ist nach Stil und Material in einer den Phönikern nahen Gegend entstanden, so rein griechisch und attisch auch der Gegenstand ist.

Der Doppelkopf Tafel VI, 65 stellt wohl eine grosse Gottheit dar, die in doppeltem Geschlechte männlich und weiblich verehrt wurde. Sehr ähnlich ist der Münztypus eines Dynasten von Gaza.[1] Auf den Münzen von Tenedos herrscht seit der Epoche des archaischen Stiles bis in späte Zeit der gleichartige Typus eines bärtigen und eines bartlosen weiblichen Doppelkopfes; vereinzelt erscheinen hier aber auch im älteren Stile beide Köpfe unbärtig weiblich[2], und dasselbe ist bei den Münzen strengen Stiles von Lampakos der Fall.[3] Der bärtige und unbärtige Doppelkopf kommt auch auf archaischen Kyzikenern vor.[4] Es handelt sich hier gewiss um Kultgestalten, nicht um blosse dekorative Gegenüberstellung von Köpfen wie bei den attischen Bechern mit dem Doppelkopf von Silen und Nymphe.[5] Es scheint vielmehr der Begriff einer grossen doppelgeschlechtigen Gottheit zu Grunde zu liegen, von dem wir namentlich aus Kypros und Kleinasien Zeugnisse haben. Auf Kypros ward die Gottheit in der Doppelgestalt Aphroditos und Aphrodite verehrt; anderwärts scheint das Paar Hermes und Aphrodite, das vielfach — und eben in der Gegend jener Münzen im nördlichen Kleinasien — im Kulte eng verbunden war, zu der einen Kultgestalt Hermaphroditos[6] zusammengeflossen zu sein, deren altes Bild wohl in der Weise jener Doppelköpfe zu denken ist.[7] Wenn auf den älteren der Münzen zuweilen beide Köpfe weiblich sind, so wird die Doppelgeschlechtigkeit dieser Aphrodite an den Hermenschäften angedeutet zu denken sein.

Bei weitem am häufigsten von allen religiösen Gestalten der archaischen Gemmen ist Herakles. Besonders gern ward er von der ostgriechischen Kunst im sogenannten Knielaufe dargestellt, Keule und Bogen in den Händen haltend. Merkwürdig verwandt, und wahrscheinlich eben unter dem Einfluss dieses Heraklestypus entstanden, ist das Bild des persischen Grosskönigs auf seinen Münzen, der wie ein gewaltiger Dämon im Knielauf den Bogen vorstreckend erscheint. Auch auf den karthagischen Skarabäen Sardiniens ist der Typus im

[1] Babelon, les Perses Achéménides pl. 8, 6. 7.

[2] British Mus., catal., Troas pl. 17.

[3] Ebenda Mysia pl. 18, 9—12.

[4] Num. chron. 3, 7, 1887, pl. 2, 25 (von Greenwell fälschlich als Silen und Nymphe bezeichnet).

[5] Z. B. Samml. Sabouroff Taf. 69. — Die Doppelkopfvase des Louvre mit der Inschrift des Kleomenes, die Monuments grecs 1897, pl. 16. 17; p. 53ff. als echt publiziert ist, ist, wie ich schon Cosmopolis 1896 hervorhob, nichts als eine erbärmliche Fälschung, wie Technik und Stil gleichermaassen beweisen (der blasse Thon ist weder der der attischen noch der korinthischen Keramik; es ist keine Firnisfarbe verwendet und sitzt nur künstliche Erdschicht darauf; der plastische Kranz gehört nicht in diesen Stil; das Archaische ist flau und missverstanden; die Inschrift ist nach Steinvorbildern kopiert).

[6] Dass der Name Hermaphroditos nur den von der Kunst in Hermengestalt dargestellten einen männlichen Aphroditos bedeutet habe, wie man neuerdings anzunehmen pflegt, ist durchaus unwahrscheinlich.

[7] Vielleicht bezieht sich auf das zu Tenedos verehrte doppelgeschlechtige Wesen auch eine von dieser Insel stammende merkwürdige Terrakotta des Münchener Antiquariums (No. 276; vgl. oben S. 97, Anm. 2), die im Stile der Zeit um 450 den unbärtigen Hermes mit Pilos im langen bis zum Boden reichenden Frauenchiton (in dieser Zeit kann es nicht mehr der Männerchiton sein!) zusammen mit der nur der Männertracht eigenen Chlamys darstellt.

strengen griechischen Stile beliebt. Vergleiche Tafel VII, 55. 56. 58; VIII, 36; X, 1; XV, 23—29; dazu ein Skarabäoid der Ermitage zu St. Petersburg (A, V, 8), ähnlich Tafel XV, 26; ferner der Karneolskarabäus der Sammlung Barone Bullett. Napolet. n. s. III, 1, 4. Der schöne Stein Tafel VIII, 36 stimmt so genau mit einer kyzikenischen Münze[1] überein — es fehlt ihm nur das Beizeichen des Thunfisches —, dass er von demselben kyzikenischen Künstler herrühren könnte.

Nächst dem Knielauftypus war der einfach ausschreitende beliebt mit hochgehobener Keule und vorgestrecktem Bogen (vgl. in Roscher's Lexikon I, 2142. 2150); rein ionischen Stiles ist Tafel VII, 53, phönikisierend ostgriechisch Tafel VI, 58 mit der merkwürdigen Zuthat eines Verehrers, der vor dem Gotte einen Tanz aufführt; griechisch-karthagisch ist Tafel XV, 31. — Auf einer Identifizierung des Herakles mit einem syrischen Gotte beruht der Typus, wo er einen Löwen am Schwanze gepackt hinaushält: Tafel VII, 54 in rein ionischem Stile, dazu die im Texte genannten Skarabäen von Kypros und Sardinien, ferner ein Silberring aus Kypros in Paris, Sammlung Luynes im cab. des méd., No. 264 und eine sehr ähnliche Münze eines Dynasten von Syrien[2]; vergleiche meine ausführlicheren Darlegungen in Roscher's Lexikon I, 2146. — Nicht ohne Zusammenhang mit diesem Typus, aber der Bedeutung nach der reine griechische Herakles ist Tafel VI, 48, eine sehr merkwürdige ionische Arbeit, die Herakles und Medusa als heilkräftige gewaltige Dämonen vereinigt.

Von Thaten des Herakles erscheint die Bezwingung des Löwen Tafel VI, 42. 43; XV, 75 im gewöhnlichen Stehschema, Tafel X, 2 im Liegeschema der spätarchaischen Kunst; Tafel IX, 7 zeigt das seltene originelle Kniemotiv. Knieend bekämpft er die Hydra Tafel VII, 55 und den Seedämon Tafel IX, 2. Den Kampf mit Acheloos stellen Tafel VI, 39 und VIII, 3 dar. Mehrfach kommt der Dreifussraub vor, Tafel VI, 46 und VIII, 40 mit Apollon, VIII, 8. 9 Herakles allein[3], das eine Mal begleitet von Kerberos, der hier wie in Herakles Besitz erscheint. Ein Pferd, wohl eines der wunderbaren Rosse des Diomedes, führt Herakles Tafel VI, 47; VIII, 59, auch dies ein Typus, der auf anderen Denkmälergattungen nicht erscheint. — Am Ende der Periode, zu Anfang des fünften Jahrhunderts, kommt dann auch Herakles an der Quelle vor (Tafel VIII, 39), ferner auch in einem genrehaften Motive, die Sandale anziehend, Tafel VIII, 54, und ruhig stehend nach statuarischer Weise Tafel X, 4. — Der herrschenden Vorliebe schon der älteren ionischen Kunst für die Unbärtigkeit auch bei Herakles und dem Dominieren des ionischen Elements auf den Gemmen dieser Epoche entspricht es, dass Herakles hier zumeist unbärtig erscheint.

Fig. 67.
(Nach Journ. of hell. stud. 1896, p. 272.)

Die Heroensage spielt im übrigen auf den archaisch-griechischen Gemmen nur eine geringe Rolle. Theseus, Ariadne und Minotauros erscheinen auf einem älterarchaischen Skarabäus aus Cypern mit cyprischer Inschrift (beistehend, Fig. 67)[4]; der untere Abschnitt ist nach phönikischer Weise mit Querstreifen gefüllt; der Typus des Bildes ist der gleiche wie auf den altkretischen Goldblechen aus Korinth (Archäol. Ztg. 1883, Tafel 8, 3), nur sind die Bewegungen lebhafter. Ferner erscheint

[1] British Mus., catal., Mysia pl. 4, 10.
[2] Luynes, num. des satr. pl. 5, 1; Num. Chron. 1884, pl. 5, 1; Babelon, les Perses Achémén. pl. 8, 1.
[3] Zu Taf. VIII, 8 vergleiche man die ähnliche aber etwas jüngere lykische Münze, British Mus., catal., Lycia pl. 7, 1.
[4] Journal of hellen. stud. 1896, p. 272; mit cyprischer Inschrift.

die früh beliebte Szene von Odysseus unter dem Widder auf einem guten archaischen Skarabäus von Sparta.[1] Der pfeilgetroffene Tityos Tafel VIII, 18 ist aus der grösseren Szene entnommen, die wir auf den Goldringen kennen gelernt haben (S. 84f.). Aias trägt den toten Achill, Tafel VIII, 31. Europa auf dem Stiere Tafel VI, 63; VIII, 58. An das Ende der Periode gehören die wohl auf trojanische Helden bezüglichen Darstellungen Tafel IX, 8. 16 (über eine Replik des letzteren s. oben S. 93 mit Anm. 1).

Um so reicher vertreten ist der Kreis der Dämonen und niederen Gottheiten. Da erscheint selbst noch eine Gestalt, die eine unmittelbare Fortsetzung mykenischer Dämonen scheint: der Dämon, dessen Oberkörper in den Vorderteil eines Löwen übergeht; Tafel VIII, 13 zeigt ihn im rein griechischen Stile des sechsten Jahrhunderts auf einem Skarabäus von Melos, auf welcher Insel ja mykenische Traditionen in der Glyptik besonders zäh festgehalten wurden. Tafel VII, 31 dagegen ist eine phönikisierende Arbeit aus Sardinien, bei welcher man eher einen Einfluss der assyrischen löwenköpfigen Dämonen annehmen möchte. Ohne Zweifel ist ein vernichtender Todesdämon gemeint. In einem Grabe zu Kertsch fand sich jederseits der Thüre ein aufrechtstehender löwenköpfiger Dämon gemalt (Macpherson, antiqu. of Kertch p. 76) und auf einem altertümlichen Elektronstater von Kyzikos kommt der löwenköpfige Dämon geflügelt im Knielauf eilend vor; hier mag persischer Einfluss anzunehmen sein, der am Pontos vielfach bemerklich ist.

Stierköpfige Dämonen sind Tafel VII, 44 und 52; der eine ist viergeflügelt und vielleicht sogar weiblich gedacht; es ist schwerlich der kretische Minotaur, sondern ein Dämon weiterer Geltung von der Gattung, von der der Minotaur nur eine Spezies ist, gemeint. Ein Skarabäus von Kreta (beistehend, Fig. 68)[2] giebt dem Dämon gar zwei Stierköpfe und lässt ihn in jeder Hand eine Schlange halten, um das Fürchterliche desselben zu erhöhen. Ein Karneol-Skarabäus in Kopenhagen zeigt einen laufenden Dämon mit einem Eselskopfe (der Vorderteil des Kopfes ist fragmentiert). Die Bilder auf dem Gewande der Demeter des Damophon zu Lykosura geben uns den Beweis, wie lange die alten Vorstellungen von tierköpfigen Dämonen fortlebten (vgl. S. 42). Dass sie gerade auf Siegelbildern aus ihrem Versteck hervortreten, liegt natürlich in dem Streben, hier recht zauberkräftige Bilder anzubringen.

Fig. 68.

Ein sehr phantastischer Dämon ist auch Tafel VIII, 25, mit grossen Flügeln und statt der Unterbeine mit dem Hinterleibe eines Hahnes ausgestattet; vermutlich ist ein Dämon der Geilheit gemeint; vgl. über die Bedeutung des geilen Hahnes in den Volkslustspielen Dieterich, Pulcinella S. 238ff.

Der gepanzerte geflügelte Dämon, der die Schlange schüttelt und im Knielauf dahereilt, Tafel VI, 61, ist vielleicht Phobos zu nennen und bezieht sich wohl auf den Schrecken des Krieges. Auch diese Gestalt kommt sonst so nirgends vor.

Die Gorgone erscheint wie die mykenischen Dämonen als gewaltige Bezwingerin der Tiere. So wird sie als weibliches Gegenbild, zwei Löwen haltend, neben Herakles gestellt, Tafel VI, 48; sie trägt hier den langen Chiton, den ihr die ionische Kunst zu geben pflegt (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1710), und das Fratzengesicht ist von Schlangen umgeben. Einen Löwen bezwingend sehen wir sie Tafel VII, 38 und auf der dazu genannten Replik. Vor

[1] Von mir im Kunsthandel notiert.
[2] Skarabäus von Bandachat im Kunsthandel.

allem merkwürdig sind aber die Bilder Tafel VII, 39. 40[1], wo sie einen gefangenen Eber und einen Löwen hält; denn hier hat der Dämon ausser der Beflügelung einen Pferdehinterkörper[2]: hier liegt der mythologische Begriff eines pferdegestaltigen, gorgonenartigen, schrecklichen Wesens zu Grunde. Den Namen dürfen wir wohl den berühmten Versen der Ilias entlehnen (16, 150f.), wo es von den Rossen des Achilleus heisst, dass die Harpyie Podarge sie dem Windgotte Zephyros geboren, weidend am Ufer des Okeanos (βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο). Die Harpyien buhlen in Pferdegestalt mit den Windgöttern. Wir dürfen das geflügelte rossleibige Ungeheuer der Gemmen ohne Bedenken Harpyie nennen; das Gorgonengesicht ist für den gewöhnlichen Vogeltypus der Harpyien durch eine nach ionischem Vorbild gearbeitete etruskische Vase bezeugt.[3]

Wie eng in dieser Periode in der ostgriechischen Kunst das Althellenische und das Phönikische verschmolzen sind, lehrt Tafel VII, 41; das Bild dieses Skarabäus schliesst sich deutlich an den eben besprochenen Typus an, es nimmt ihn zum Vorbild; aber der Inhalt ist nicht hellenisch, sondern phönikisch: es ist der Gott Besa, kenntlich an dem silenesken Profil; er hat nach dem Vorbilde der Harpyie Flügel und Tierhinterkörper, natürlich den des Löwen, dessen Fell er sonst trägt und mit dessen Kopf er Tafel LXI, 13 ausgestattet ist; auch er hält, wie so oft, ein Tier in den Händen; man vergleiche zu seiner Gestalt Tafel VII, 24 und LXI, 10. Auch der Stil dieses Skarabäus phönikisiert deutlich.

Verwandt, auch etwas phönikisierend, ist Tafel VI, 45 der Kentaur, der mit dem Löwen ringt. Der Kopftypus sowohl wie das Ringen mit dem Löwen, das den griechischen archaischen Kentauren sonst nicht zukommt, erinnern an Besa. — Dagegen ist der die Nymphe raubende menschenbeinige Kentaur Tafel VIII, 5 von reinstem altionischem Stile. Der Kopf zeigt den vollkommenen Silenstypus, und die ursprüngliche Gleichartigkeit des ionischen Pferdesilens und des Kentauren springt hier besonders deutlich in die Augen, wo die Handlung, das Rauben der Nymphe, auch so völlig dem Wesen des Silens entspricht. Der Typus erscheint auch auf nordgriechischen Münzen (Gardner, types pl. 3, 9). — Den gewöhnlichen archaischen Typus des Kentaurs mit dem Aste zeigt Tafel VIII, 6, ganz übereinstimmend wie auf archaischen Kyzikenern (Num. chron. 3, 7, 1887, pl. 2, 24).

Medusa allein erscheint ausser auf den flüchtigen Steinen Tafel VII, 36. 37 und XV, 64 auf dem herrlichen feinen Chalcedon Tafel VIII, 52, der, ganz am Ende des altertümlichen Stiles stehend, noch einmal die phantastisch grausigen Züge des alten ionischen Typus zur höchsten Wirkung steigert. Stilistisch vergleiche man diesen Stein mit dem persischen Cylinder Tafel I, 14, um eine grosse Verwandtschaft im ganzen wie besonders in der Wiedergabe des Gewandes zu bemerken (vgl. oben S. 11): jener persische Cylinder gehört offenbar

[1] Eine Replik von Taf. VII, 40, ein Bergkristall: Fröhner, coll. Tyszkiewicz, catal. de la vente 1898, No. 270. — Eine zweite Replik (Material nicht angegeben), welche der Sammlung Finlay in Athen angehörte, ist abgebildet R. Rochette, l'Hercule assyrien et phénicien (Mém. de l'Institut XVII, 2, 1848) pl. 5, 19; p. 362; Rochette sagt von dem Skarabäus „doit avoir été trouvé à Égine", was Körte, Arch. Ztg. 1877, S. 112, Anm. als Vermutung mit Recht zurückweist; doch irrt Körte, wenn er die beiden Skarabäen bei Micali (unsere Taf. VII, 40) und Rochette für identisch erklärt; auch wird der der Sammlung Finlay gewiss in Griechenland gefunden sein.

[2] Man hat diese Skarabäen, von denen einer wahrscheinlich auch aus Griechenland stammt (vgl. vorige Anm.), fälschlich für etruskisch gehalten; sie sind rein altgriechisch; etruskische Skarabäen so alten Stiles existieren überhaupt nicht. Die mythologische Bedeutung hat Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 236 erkannt, doch irrte er noch in Bezug auf die angeblichen Vogelkrallen von Taf. VII, 40; er nahm noch etruskische Vermischung von Gorgo und Harpyie an.

[3] Jahrb. d. Inst. I, 1886, S. 210.

demselben Kreise ionischer Künstler an wie dieser Stein; auch das Material der beiden (der bläuliche Chalcedon) ist dasselbe.

Eine sehr beliebte Gestalt ist der Silen, der in der alten ionischen Kunst ja überhaupt eine wichtige Rolle spielt; für Siegelbilder eignete er sich besonders als segenbringender Dämon. Er zeigt immer den ionischen Typus mit dem breiten vollen vom Barte umrahmten Gesicht, mit den Pferdeohren und mit dem Pferdeschweif; zuweilen sind auch noch Pferdehufe angegeben (Tafel VI, 53; VIII, 4. 24; XV, 17). Weitaus am schönsten giebt diesen Typus Tafel VIII, 4 wieder. Der Silen erscheint bald in dem den archaischen Gemmen so beliebten Kniemotive (Tafel VII, 60; VIII, 20; LXIII, 5), bald ruhig gelagert (Tafel VIII, 1. 2), bald tanzend (Tafel VIII, 4. 24. 32; VI, 53). Tafel VIII, 4 modifiziert nur das Motiv des Gelagerten etwas, um daraus einen Tanzenden zu machen; einen hüpfenden Tanz stellen Tafel VIII, 24. 32; VI, 53 dar. Kantharos, Amphora, Trinkhorn und Kanne trägt er in den Händen, zum Trunke bereit; der Hahn, der Tafel VIII, 2 und VI, 53 mit ihm in Verbindung gebracht wird, ist wohl als Symbol der Geilheit zu verstehen. Ein vorzüglicher Chalcedon-Skarabäoid der früheren Sammlung Al. Castellani[1] stellt einen hüpfenden Silen mit Pferdehufen dar, der einen Kantharos in der Rechten, einen Zweig in der Linken hält; Haar und Bart sind lang. — Eine Nymphe raubend erscheint Silen, ähnlich wie auf den alten nordgriechischen Münzen, auf einem Skarabäus aus Südrussland in der Ermitage[2]; der Silen hat menschliche Füsse, aber eine sehr dicke Knollennase. Denselben Gegenstand zeigt der Skarabäus von Sardinien Tafel XV, 17 und in etwas phönikisierendem Stile Tafel VII, 57. Eigentümlich sind die zwei fliehenden erschreckten Silene Tafel VIII, 33. Das lebendigste feurigste Bild aber ist Tafel VIII, 42, wo der aufgeregte Silen ein Gespann von Löwen lenkt, ein Tier, welches auch sonst schon im sechsten Jahrhundert in engerer Verbindung mit Dionysos erscheint.

Eine nicht minder originelle Darstellung bietet der Tafel LXIII, 1 und beistehend deutlicher in Zeichnung (Fig. 69) abgebildete Skarabäus mit feinem Flechtbandrand. Silen, von ähnlicher nur etwas weniger altertümlicher Bildung wie Tafel VIII, 4, fasst die Sphinx beim Schopfe. Silen im Theaterkostüm des Silenopappos, ruhig stehend vor der auf dem Felsen sitzenden, ihre Rätsel aufgebenden Sphinx, kommt auf unteritalischen Vasen des vierten Jahrhunderts vor[3], eine Darstellung, die man auf das Satyrspiel Sphinx des Aeschylos bezogen hat; es ist recht möglich, dass diese Zusammenstellung einer Anregung der Bühne verdankt wird; allein unser Skarabäus scheint anzudeuten, dass die Bühne selbst wohl nur älteren volkstümlichen Vorstellungen folgte, welche Sphinx und Silen zusammenbrachten. Ich möchte vermuten, dass der Silen dabei als der segenbringende weise Dämon im Besitze geheimer Kunde gedacht ist, als der er in den Sagen erscheint, wo man ihn einfängt, um seiner Weisheit teilhaftig zu werden.[4] Er kann auch die Rätsel der verderblichen Sphinx lösen und bekommt dadurch Gewalt über sie, wie dies unser Skarabäus andeutet.

Fig. 69.

Ueber die eigentümlichen Kombinationen des Silen mit dem Besa sprechen wir im Zusammenhange mit den phönikisierenden Skarabäen.

[1] Fröhner, catal. de la vente Castellani à Rome 1884, No. 985; wo dies ausgezeichnete Stück sich jetzt befindet, ist mir unbekannt.

[2] Skarabäus von Chalcedon, der in der Mitte einen breiten braunen Sardstreifen hat.

[3] Heydemann, Vasen in Neapel No. 2846, wo die übrige Litteratur.

[4] Vgl. Bulle in Athen. Mitteil. 1897, S. 400.

Mehrfach kommt die Sirene vor, und zwar in dem ionischen Typus mit menschlichen Armen (vgl. oben S. 86); sie trägt Spiegel und Perlenhalsband und ist mit der Haube geschmückt (Tafel VIII, 26. 30 und der im Text zu 30 genannte Karneol-Skarabäus, der sich in Paris, cab. des méd., in Sammlung Luynes No. 235 befindet), offenbar als Wesen voll berückenden weiblichen Reizes. Einfacher, ohne Arme, Tafel VI, 68 und oben Fig. 63, sowie Berlin No. 142.

Eine wie die Sirene mit Vogelleib gebildete Harpyie, die einen Menschen im Arme trägt, erscheint auf einem in Silber gefassten Karneol-Skarabäus (beistehend, Fig. 70), der in Chiusi in der Asche einer tomba a ziro gefunden wurde[1], aber wahrscheinlich von einer späteren Nachbestattung stammt[2], da man jenes Grab mit seinem übrigen Inhalte schwerlich in die Zeit des Skarabäus herabrücken kann, der frühestens ans Ende des siebenten Jahrhunderts gehört. Die Arbeit des Bildes ist sehr roh und flüchtig, der von Tafel VII, 50. 51. 36—38 zu vergleichen. Von etruskischem Ursprung kann keine Rede sein.

Fig. 70.

Einen weiblichen Flügeldämon im Typus der Nike, doch ausser den Rücken- mit Fussflügeln ausgerüstet, sehen wir Tafel VI, 55; feine spätarchaische Bilder der Nike mit Blume und Zweig sind Tafel VIII, 27. 29. Auf einem Blassgoldringe aus einem südrussischen Grabe des fünften Jahrhunderts erscheint die fliegende Nike mit dem Kranze nur noch mit Resten des strengen Stiles (Compte rendu 1877, pl. 3, 35; S. 238).

Eros sehen wir auf dem beistehend (Fig. 71) abgebildeten trefflichen altgriechischen Steine in der kleinen Sammlung der Universität zu Dorpat; er ist in der ungeschickten Weise des alten Stiles mit gebogenen Knieen schwebend und Kranz und Leier, seine ständigen Attribute in der älteren Zeit, haltend dargestellt; die Flügel sind noch aufgebogen, der Kopf ist umgewendet. Sehr ähnlich ist der Skarabäus aus Cypern, den wir Tafel LXI, 30 gegeben haben. Auch auf Skarabäen aus Sardinien erscheint er ähnlich (vgl. in Roscher's Lexikon I, 1351).[3] Ein grosses Bergkristall-Skarabäoid des Lord Home zu London zeigt Eros ähnlich schwebend, doch in weniger archaischem Stile und nicht eben feiner Arbeit, eine Blüte haltend. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts war dieser Typus des schwebenden Eros überhaupt beliebt, insbesondere auf Fingerringen; gute Beispiele sind Tafel X, 10 und die dort im Texte erwähnte Replik, die Compte rendu 1877, pl. 3, 36 abgebildet ist. — Indes bei weitem am interessantesten ist Tafel IX, 22, wo Eros ein Mädchen, eine Sängerin mit der Lyra davonträgt: eine Sappho hätte dieses Siegel sich schneiden lassen können, das sie in den Armen der Liebe dahingetragen darstellte.

Fig. 71.

Apotropäische Bedeutung hat der Kopf des hässlichen bösen Dämons Tafel VIII, 71, dem wir einen bestimmten Namen nicht geben können, ebensowenig wie der seltsamen

[1] Zuerst erwähnt von Brogi im Bull. dell' Inst. 1876, p. 153. Ferner von L. A. Milani im Museo ital. di antich. class. I, p. 307, 5; er befindet sich mit dem ganzen Funde in Florenz und ist auch erwähnt in desselben Verfassers Museo topografico dell' Etruria p. 66. Durch die Freundlichkeit Milani's bin ich im Besitze von Abdrücken, nach denen die obige Zeichnung gefertigt ist.

[2] Brogi bemerkte schon, dass der Fund in diesen „ziri" völlig vereinzelt sei.

[3] Zu den an dieser Stelle von mir genannten Denkmälern füge insbesondere die vorzügliche archaische Münze Numism. chron. 1891, pl. 1; Journ. of hell. stud. 1897, pl. 2, 2; p. 79 und den klazomenischen Sarkophag des British Museum, Murray, terracotta sarcoph. pl. I, p. 7. Die in Roscher's Lexikon I, 1352, 50 von mir genannte kyrenäische Schale ist nach der einst auf meine Veranlassung gefertigten Zeichnung von Pottier im Bull. corr. hell. 1893, p. 238 veröffentlicht; zur Erklärung derselben vgl. Weicker, de Sirenibus p. 59. Auf all diesen Denkmälern ist die Deutung des in der Erscheinung Eros gleichenden Dämons durchaus ungewiss.

Maske mit dem schiefen Maule Tafel VIII, 61. Beide Steine stehen an der Grenze des strengen Stiles.

Dämonische Tiere gehören ebenfalls zu den beliebtesten Typen. Insbesondere war die Sphinx als Inbegriff höchster Gewalt und geheimen Wissens zugleich ein häufiges Siegelbild. Wir sehen die Sphinx allein Tafel VI, 28. 33. 69; über dem Bilde eines rennenden Stieres erscheint sie Tafel VI, 29 in ihrer typischen ruhig wachenden Haltung, wohl um ihre Macht anzudeuten, die so viel höher ist als die der rohen Stärke des Stieres. Zu dem in Tafel VI, 29 und 33 schön ausgeprägten archaischen Typus der Sphinx vergleiche man die sehr verwandten kleinasiatischen Münzen bei Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder Tafel XIII, 8. 10—12; Num. Chron. 3, 7, 1887, pl. 4, 27—31; British Museum, catal., Mysia pl. 4, 17; Lycia pl. 2, 5. Das Bild der Sphinx, die einen Jüngling würgt, erscheint in den zwei Repliken Tafel VI, 31; VIII, 7; der alte schon im siebenten Jahrhundert vorkommende dekorative Typus zweier Sphinxe mit einem gemeinschaftlichen Kopf Tafel VIII, 34 (ebenso auf einer kyzikener Elektronmünze, Num. Chron. 3, 7, 1887, pl. 4, 30). Ein wesentlich dekorativer Typus ist auch der des Jünglings, der zwei Sphinxe an den Pfoten hält, Tafel VI, 31; es ist dies eines der in ihrer Heimat hochbedeutungsvollen orientalischen Motive[2], das die ostgriechische Kunst ihrer Bedeutung entkleidet in dekorativem Sinne aufgenommen hat. Der Jüngling ist hier eine allgemeine dämonische Figur, die sich so wenig benennen lässt, wie der knieende Mann, der zwei Löwen am Bande hält, unter den Peruginer Bronzereliefs (Röm. Mitteil. 1894, S. 316, No. 73).[3] — Weniger häufig ist der Greif. Ein sehr altertümliches Skarabäoid von geflecktem Jaspis mit dem Bilde eines sitzenden Greifs kam in Olympia zu Tage (Olympia IV, die Bronzen S. 188, No. 1193). Ganz neu und interessant ist das Bild des Greifs, der einen Jüngling niederwirft Tafel VI, 30, das dem der Sphinx mit dem Jüngling ganz gleichartig ist: beides sind nur allgemeine Bilder der Macht und Gewalt jener dämonischen Wesen; das der Sphinx scheint ursprünglich veranlasst durch den ägyptischen Typus der über niedergeworfene Feinde tretenden Sphinx; und jenes Bild des Greifs hat offenbar das der Sphinx zum Vorbild genommen. — Ein Greif, darunter zwei Fische, auf einem Karneol-Skarabäus aus Süditalien, Gaz. arch. 1883, p. 120. Beistehend (Fig. 72) ein kleines Skarabäoid aus Epidauros (im Kunsthandel) mit dem abgekürzten Bilde eines Greifs. — Ein geflügelter Löwe, ruhig sitzend, umsehend, kommt auf einem schönen archaischen Karneol-Skarabäus in Paris vor (Chabouillet, catal. des camées No. 1072). Wie der Flügellöwe so kam auch der Flügelstier von Persien her in den griechischen Kreis; so Tafel VII, 43; und auch der Flügelstier mit menschlichem, bärtigem Kopfe, den Tafel IX, 5 in prachtvoller Ausführung zeigt, kam von dort. Zu vergleichen ist eine kleinasiatische unbestimmte vermutlich lykische Münze mit dem Vorderteil eines gleichen Wesens bei Babelon, les Perses Achém. pl. 15, 21. Der ungeflügelte menschenköpfige Stier erscheint als Acheloos bei Herakles Tafel VI, 39; VIII, 3, wozu der stilistisch sehr ähnliche Kopf desselben Wesens auf einer alten Elektronmünze von Phokäa zu vergleichen ist (Brit. Mus., catal., Ionia pl. 4, 4). — Die auf ionischen Münzen so beliebte Flügelsau fehlt auf den Skarabäen ebenfalls nicht (vgl. Berlin No. 165. 166 und die Exemplare aus Phönikien und Sardinien Gaz. arch. 1878, p. 50). Auch Seeungeheuer kommen vor

Fig. 72.

[1] Dasselbe Motiv an bärtigen Sphingen auf einem persischen Kegel Lajard, Mithra pl. 49, 3.

[2] Vgl. die orientalischen Darstellungen bei Lajard, Mithra pl. 52, 1. 3. 5.

[3] Zur Geschichte dieses Typus vgl. Löschcke in Bonner Studien S. 248 ff.

(Seepferd Tafel VI, 27; ein geflügelter Seedrache, an dessen Zitzen kleine Fische saugen, Gaz. arch. 1883, p. 120 aus Süditalien).

Doch kommen noch allerlei andere phantastische Tierbildungen vor; so der Vorderteil eines geflügelten Pferdes, das nach hinten in einen Vogelleib übergeht, dessen Schwanz aber nicht die Bildung des Hahnes hat, weshalb das Wesen nicht Hippalektryon zu nennen ist.[1] Ein Pferdevorderteil, das in ein menschliches Bein übergeht, Tafel VIII, 70. Ein Hahn mit dem Kopfe und den Vorderbeinen eines Bockes auf einem altgriechischen Chalcedon-Skarabäus in Paris (Chabouillet No. 1075). Auf einem ebenda befindlichen Skarabäus (der früheren Sammlung Luynes No. 230) sind die Vorderkörper von Löwe und Pferd miteinander verbunden. Ein altgriechisches Karneol-Skarabäoid der früheren Sammlung Al. Castellani[2] zeigt die phantastische Verbindung der Vorderkörper von Löwe und Stier und in der Mitte einen Vogelleib mit Flügel und Bein; der Vogelkopf ist durch Verletzung des Steines verloren; vermutlich war es der eines Adlers, und die Kombination sollte die drei stärksten Tiere vereinigen. Analoge phantastische Tierbildungen werden wir noch in der Spätzeit für die Siegelbilder verwendet finden, für die man nach zauberkräftigen starkwirkenden Bildtypen suchte.

Doch auch einfache natürliche Tiere sind häufig. Voran der Löwe, siehe Tafel VIII, 56. 45; LXI, 17; zum Stile des Löwen Tafel VIII, 45, der gewiss ostgriechische Arbeit ist und eigentlich schon der freien Kunst des fünften Jahrhunderts angehört, vergleiche man eine nach Kilikien oder Syrien und in die Mitte des vierten Jahrhunderts gehörige Münze des Mazaios bei Babelon, les Perses Achém. pl. 6, 17, welche noch durchaus abhängig ist von den Vorbildern wie unsere Gemmen. Ein ganz hervorragendes Werk ist die Löwin Tafel VIII, 43, die wir schon oben S. 11 mit Löwen auf persischen Cylindern verglichen haben. Ein schöner altgriechischer Skarabäus in Paris (Chabouillet No. 1070) zeigt eine Löwin mit zwei Jungen. Dass gerade die altionische Kunst gern weibliche Individuen der wilden Tierarten darstellt, lehren zahlreiche Denkmäler (vgl. Petersen in Röm. Mitteil. 1894, S. 291f.).

Zu der eigentümlichen Vereinigung von Löwe und Adler Tafel LXI, 17, einem aus Cypern stammenden Steine, ist der gleiche Typus auf den Münzen des Königs Zotimos von Amathus (um 390 v. Chr.) zu vergleichen (Babelon, les Perses Achém. pl. 20, 3ff.).

Natürlich kommt auch die im Osten so beliebte Gruppe des Löwen, der den Stier zerfleischt, vor (Tafel VI, 44 mit dem phönikischen Beizeichen der geflügelten Sonnenscheibe; VI, 51. 52; vgl. dazu den Karneol-Skarabäus der Sammlung Barone, Bull. Napol. n. s. III, 1, 4, zwei Löwen und der Stier). Auch die Gruppe des Löwen, der den Hirsch zerfleischt (Tafel LXI, 18 und der herrliche Stein Tafel VIII, 44), ist im Osten heimisch, und persische Satrapen und kyprische Könige verwendeten das Bild als Münztypus (vgl. Imhoof-Blumer und Keller, Tier- und Pflanzenbilder Tafel 2, 34; S. 15; Babelon, les Perses Achém. pl. 5, 1ff.; 18, 13ff.).[3] Den Eber zerfleischt der Löwe Tafel VII, 68; XV, 92. — Eine beliebte Figur ist der Wildeber oder die Wildsau allein (Tafel VI, 67; VII, 62. 63. 67. 42; VIII, 69; LXIII, 6; dazu ein vorzüglicher jetzt in einen Ring gefasster, wohl von einem Skarabäus abgesägter Karneol in St. Petersburg A, V, 3, 2 ähnlich Tafel VII, 63), ganz analog wie auf kleinasiatischen Münzen (vgl. Brit. Mus., catal., Ionia pl. 1, 25; Lycia pl. 1, 14. 16).[4] — Zu den bevorzugten

[1] Guter archaischer Skarabäus der Ermitage zu St Petersburg A, V, 4, 22.

[2] Von Fröhner im Auktionskatalog von Rom 1884, N. 984 flüchtig und irrig als „deux protomes de griffon“ bezeichnet.

[3] Vgl. Goldfund von Vettersfelde S. 20f.

[4] Vgl. zu der Stilisierung mit dem Ausschnitt der Borstenmähne meine Nachweise in Goldfund von Vettersfelde S. 23f.

Tieren gehört ferner der Widder[1], zu dessen Stilisierung auf den Gemmen Tafel IX, 11. 17 man wieder Münzbilder, namentlich solche von Salamis auf Kypros als nächst verwandt zu vergleichen hat (Babelon, les Perses pl. 16; Imhoof-Blumer und Keller, Tafel 3, 21—25). Endlich sind zu nennen der Stier (Tafel VIII, 41. 47), die Gruppe der Kuh mit dem Kalb (Tafel VIII, 46), der kleinasiatische Damhirsch (Tafel VIII, 65), der Hahn (Tafel VIII, 57). Zwei Adler zerfleischen ein Böckchen Tafel VI, 50. — Das sich wälzende Pferd erscheint schon im strengen Stile Tafel VI, 62; XV, 85, und wir werden dem Typus noch in späterer Zeit begegnen. Vermutlich galt das Wälzen des Pferdes als etwas Erwünschtes, Glück bedeutendes, wie man dies Wälzen heutzutage im Süden gerne sieht, wenn das Pferd sich warm gelaufen. — Von einer heilkräftigen Bedeutung des bei den Aegyptern so hoch verehrten Mistkäfers ist, wie Tafel VII, 64. 65 andeuten, wohl Kunde zu den Griechen gekommen.

An ein altorientalisches Motiv[2] schliesst sich die auf beistehend (Fig. 73) abgebildetem Chalcedon-Skarabäoid der Sammlung Bourgouignon zu Neapel erscheinende streng wappenhaft komponierte Gruppe zweier aufgerichtet sich kreuzenden Hirsche an. Während die archaische Kunst auch hier wieder einen orientalischen Typus einfach wiederholt, fanden wir in der mykenischen (S. 55) eine freie höchst lebendige und eigenartige Umbildung.

Fig. 73.

Häufig hat man sich in dieser Periode mit einer menschlichen Figur ohne besondere Bedeutung begnügt. In der älteren Zeit war, wie schon früher hervorgehoben, namentlich das Motiv des knieenden Mannes beliebt, wobei die Begründung des Knieens oft recht dürftig oder auch gar nicht vorhanden ist. Vgl. die nackten knieenden Figuren Tafel VII, 59; VIII, 17. 21; LXIII, 3; den Karneol-Skarabäus von Melos, Annali d. Inst. 1885, p. 219. Der Knieende trägt Kanne, Becher oder Trinkhorn (Tafel VIII, 15. 19; XV, 45) oder eine Amphora (Tafel XV, 46), eine Blume (Tafel VIII, 21), einen Bock oder Hahn, wohl zum Opfer (Tafel VIII, 16; VI, 38). Gut motiviert ist das Knieen dagegen, wenn der Mann den Bogen spannt oder abschiesst; zu den Beispielen Tafel VIII, 12. 38; IX, 20 fügen wir beistehend (Fig. 74) einen Skarabäus des Universitätsmuseums zu Dorpat mit dem Bilde eines Bogenschützen im skythischen Gewande, mit der hohen spitzen Mütze und dem Goryt. Der Bogenschütze prüft ferner auch knieend seinen Pfeil, bevor er ihn verwendet, indem er an ihm herabvisiert; dies war ein besonders beliebtes Motiv (Tafel VI, 35. 37. 40; VII, 49; IX, 23; XV, 22) und erscheint ganz ähnlich auch auf kleinasiatischen Münzen (Kyzikener, Num. chron. 3, 7, 1887, pl. 4, 16—20; Brit. Mus., catal., Mysia pl. 7, 7. 8; König von Kilikien, Babelon, les Perses pl. 3, 8). Doch auch Krieger mit Lanze und Schild kommen in der Kniebeuge vor (Tafel VII, 46; XV, 47. 30), ganz ähnlich wie auf der Münze eines Königs von Tarsos (Babelon, les Perses pl. 3, 1).

Fig. 74.

Gegen Ende der Periode erscheinen namentlich jugendliche Krieger in mannigfaltigen Motiven, schreitend (Tafel VIII, 51; VII, 48), vom Hunde begleitet, Tafel X, 5, und zugleich eine Spende darbringend vor einer Kultmaske, Tafel VI, 51[3]; oder er empfängt die Abschiedsspende von einem Diener (Tafel XV, 77). Er ist im Begriffe sich vorbeugend den Schild (Tafel IX, 4) oder den Helm (Tafel LXI, 15; vgl. dazu den Kyzikener, Brit. Mus., catal., Mysia pl. 4, 15) aufzunehmen. Ein Bergkristall-Skarabäoid aus dem Peloponnes im

[1] Ueber die Geltung des Widders in der altionischen Kunst vgl. ebenda S. 29 f.
[2] Vgl. z. B. Lajard, Mithra pl. 41, 3.
[3] Babelon deutet das Bild irrig auf Pandareos mit dem aus dem Zeusheiligtum zu Kreta gestohlenen goldenen Hunde.

Museum zu Cambridge (beistehend Fig. 75)[1] stellt einen nackten Krieger dar, der sich die Beinschienen anlegt. Die Bogenschützen kommen nun auch stehend vor (Tafel IX, 3. 21) oder hockend am Boden, von vorne gesehen (Tafel X, 12). Ein verwundeter Mann, der sich den Speer aus der Hüfte zieht, auf dem phönikisierenden Stein Tafel IX, 24. Ein sehr interessantes Motiv eines getroffen Hinsinkenden zeigt das aus Cypern stammende Skarabäoid Tafel LXIII, 4. Ein nackter Jüngling in anliegendem attischem Helm mit böotischem Schild, ein einschneidiges Schwert in der Rechten, ist zusammengesunken. Motiv und Stil sind sehr charakteristisch für die oben S. 95 geschilderte Stufe um Anfang des fünften Jahrhunderts; auch hier wird das eine Bein ganz von vorn, das andere ganz im Profil gesehen; auch hier sehr reichliche Angabe der Muskulatur; die Bauchmuskeln sind sehr hart und deutlich, und auch hier ist die linea alba am Unterleib stark hervorgehoben. Der Stein ist auch interessant als Probe der Art von griechischen Vorbildern, an welche die etruskische Glyptik sich anschloss.

Fig. 75.

Stilistisch sehr verwandt ist das Skarabäoid Tafel IX, 1, der Jüngling, der sich mit der Strigilis reinigt, eines jener stark bewegten Motive, wie sie der kühne Stil zu Anfang des fünften Jahrhunderts liebt. Auch die jugendlichen Palästriten Tafel VIII, 50. 53; IX, 6 gehören hierher, während Tafel VII, 61, der Jüngling mit Strigilis und Hund, wesentlich älter ist. Ganz am Ende des strengen Stiles steht Tafel IX, 9, der vorgebeugte Jüngling mit dem Häschen und dem Hund. Verwandt ist ein ebenfalls schon fast dem freien Stile angehöriges wolkiges Chalcedon-Skarabäoid in Cambridge (beistehend Fig. 76)[2], wo der Jüngling mit dem Hunde spielt; diese Bilder erinnern an die bekannten zwei ebenfalls dem Uebergangsstile des fünften Jahrhunderts angehörigen Stelen des Alxenor und die verwandte in Neapel (Friederichs-Wolters, Gipsabg. No. 20. 21). — Die Negersklaven der vornehmen Jünglinge erscheinen auf den strengen ebenfalls an den Anfang des fünften Jahrhunderts gehörigen Steinen Tafel LXIII, 2 und X, 28.

Fig. 76.

Oefter kommen kriegerische jugendliche Reiter vor, vgl. Tafel IX, 13; VIII, 62. 63. 64; das Motiv des abspringenden bewaffneten Reiters (Tafel VIII, 64) erscheint ähnlich an den Akroterienfiguren des athenischen Thesauros zu Delphi. Sein Ross führt der Jüngling Tafel IX, 15 und auf einem schönen archaischen Chalcedon-Skarabäoid der früheren Sammlung Al. Castellani (Fröhner, Auktionskatalog 1884, No. 986), wozu der ältere Münztypus von Erythrae zu vergleichen ist (Brit. Mus., catal., Ionia pl. 15, 2—4). Das prachtvolle Motiv des Rossebändigers Tafel IX, 14 ist wieder eine jener kühnen neuen Schöpfungen zu Anfang des fünften Jahrhunderts. Seltsam ist der auf einem riesigen Hunde reitende Knabe Tafel VIII, 60. — Von Viergespannen kommt sowohl der alte Typus der geraden Vorderansicht (Tafel IX, 10; X, 6) als die Profilansicht vor (Tafel VIII, 55. 49). — Vereinzelte Darstellungen aus dem Leben sind der Sänger und Kitharaspieler Tafel VIII, 11 und die nackte Frau, die sich Badewasser holt, Tafel VIII, 28.

Menschliche Köpfe, die nicht bestimmt zu deuten sind, namentlich solche von behelmten Kriegern sind sehr beliebt gewesen (vgl. die Beispiele Tafel VI, 64; VII, 45; VIII, 66. 68.

[1] Abg. King, ant. gems and rings II, pl. 43, 4. Middleton, catal. of the engr. gems at Cambridge pl. 1, 5. Hier nach einem Abdruck gezeichnet von M. Lübke.

[2] Abg. King, ant. gems and rings I, p. 107. Middleton, catal. of engr. gems at Cambridge pl. I, 10. Hier nach dem Abdruck gezeichnet von M. Lübke.

72. 73; XV. 79; LXI, 14; dazu ein feiner Karneol-Skarabäus in München und einer der früheren Sammlung Luynes in Paris, No. 298, beide unbärtig mit korinthischem Helm); ein Aethiope scheint gemeint Tafel VIII, 67; doch auch unbehelmte Köpfe kommen, wenn auch selten, vor (Tafel VIII, 74). Die behelmten Köpfe erscheinen wieder sehr ähnlich wie auf den Gemmen auch auf kleinasiatischen Münzen (vgl. Brit. Mus., catal., Lycia pl. 2, 7; Troas pl. 17, 4; Mysia pl. 4, 1; 18, 10—12).

Eine gesonderte Betrachtung verlangen, obwohl wir bereits öfter auf sie Bezug genommen haben, die den altgriechischen gleichzeitigen phönikischen und griechisch-phönikischen Skarabäen, die in besonders grosser Zahl in den karthagischen Nekropolen Sardiniens gefunden worden sind. Sie lehren uns die wichtige Thatsache kennen, dass die phönikische Glyptik im sechsten Jahrhundert zunächst ihren ägyptisierenden Stil und die entsprechenden Typen festhält, wobei aber doch schon mancherlei griechischer Einfluss eindringt, bis gegen Ende des sechsten Jahrhunderts der griechische Stil und mit ihm die griechischen Bildtypen in Menge auftreten und den völligen Sieg davon tragen; die heimischen phönikischen Vorstellungen werden nun in griechischer Umbildung vorgetragen.

Als Form der Steine herrscht fast ausschliesslich der Skarabäus; das beliebteste Material ist der grüne Jaspis; doch kommen auch die bunten Quarze, besonders Karneol und Chalcedon vor, und zwar sind die aus letzteren Steinen in der Regel von feinerer Arbeit. Ersatz des Steines durch Glasfluss findet sich ebenfalls, wenn auch selten; ein blaues Glasskarabäoid mit einem Tafel VII, 16 entsprechenden Bilde befindet sich im Kopenhagener Museum. — Zwei Goldringe rein phönikischen Stiles, der eine aus Etrurien, der andere aus Cypern, giebt unsere Tafel VII, 11 und 17.

Die karthagischen Nekropolen Sardiniens, aus denen die grosse Masse dieser Skarabäen stammt, sind nicht älter als das sechste Jahrhundert, indem die Karthager sich auf Sardinien nicht vor dieser Zeit festgesetzt zu haben scheinen.[1] Die Skarabäen scheinen in den Gräbern weit herunter zu gehen. Wie auch auf den Münzen des phönikischen Kreises (Syrien, Kilikien, Cypern) die Typen des strengen griechischen Stiles noch immer beibehalten wurden, nachdem sie bei den Griechen selbst längst durch den freien Stil beseitigt waren, so war es offenbar auch in der Glyptik. Es wird daher wohl ein guter Teil der Skarabäen der Art, wie sie Tafel XV repräsentiert, trotz der an den harten strengen Stil anschliessenden Formgebung in das vierte Jahrhundert gehören. Die meisten aber werden doch in das fünfte Jahrhundert zu setzen sein. Ein reicher Grabfund von Tharros im British Museum[2] enthält ausser Skarabäen des rein phönikischen ägyptisierenden und solchen des altgriechischen Stiles eine attische später-schwarzfigurige Lekythos und einen rotfigurigen attischen Aryballos und einen Napf mit aufgemaltem Kranz; das Grab stammt danach offenbar aus dem fünften Jahrhundert, wozu auch die übrigen Gegenstände desselben alle passen[3]; andere Gräber, in denen Münzen vorkamen, scheinen in das vierte Jahrhundert zu gehören.[4]

[1] Vgl. Helbig in Annali d. Inst. 1876, 219; homer. Epos² S. 27; Beloch, griech. Gesch. I, 187, 1.

[2] Grab No. VIII der Sammlung Barbetti.

[3] Murray geht in der Herabdatierung der Gräber zu weit (catal. of engr. gems p. 14). Dass wirklich späte Münzen mit den Skarabäen gefunden worden seien, ist nicht beglaubigt. Die von Murray a. a. O. p. 15 erwähnten mit Skarabäen gefundenen Münzen scheinen karthagische Münzen des 4. Jahrhunderts zu sein.

[4] Vgl. vorige Anm.

In einer zu Selinus gefundenen grossen Sammlung von Siegelabdrücken von Thon, die vor 249 v. Chr. und offenbar zumeist etwa den nächst vorangegangenen hundert Jahren angehören, haben sich auch ohne Zweifel von Karthagern herrührende Abdrücke von Skarabäen mit ägyptisierenden Bildern[1], allein keine mit den uns hier beschäftigenden an den strengen griechischen Stil anknüpfenden, überhaupt keine griechisch-phönikischen, nur rein freigriechische Darstellungen gefunden.

Es ist höchst wahrscheinlich, dass die Mehrzahl der in den sardinischen Gräbern erscheinenden Skarabäen, und namentlich alle die von jüngerem Stile, am Orte selbst auf der Insel gearbeitet sind[2]; ob ihre Verfertiger mehr hellenisierte Karthager oder phönikisierte Hellenen waren, wird man niemals sicher entscheiden können.

Auf die ägyptisierenden phönikischen Typen soll hier nicht näher eingegangen werden. Einen Teil derselben, aber lange nicht alle die vorkommen, hat G. Ebers in den Annali d. Inst. 1883 behandelt. Unsere Tafeln geben eine Auswahl besonders hervorragender Stücke (Tafel VII, 11. 12. 16. 17. 18—26. 29. 34. 35; XV, 1—10. 16; LXI, 8—13). Unter den Typen ist hervorzuheben der thronende Gott Tafel VII, 12; XV, 2—4, der gewiss als ein Baal zu bezeichnen ist, wenn wir ihn auch nicht sicher näher bestimmen können. Wahrscheinlich dürfen wir in ihm den Baâlchammân sehen, der in Karthago und dem von ihm abhängigen Gebiete, also auch in Sardinien, am höchsten verehrt ward (vgl. Ed. Meyer in Roscher's Lexikon I, 2869ff.). Bildliche Darstellungen dieses Gottes waren bisher nicht nachgewiesen, indem die ihm gewidmeten karthagischen Votivstelen nur Symbole und Attribute geben. Auf den Skarabäen ist der Thron des grossen Gottes in der Regel von Sphinxen flankiert. Die Griechen haben den „Belos" immer mit ihrem Zeus identifiziert. Ich möchte vermuten, dass die Sphinxe an den Thronlehnen griechischer Gottheiten, insbesondere des olympischen Zeus, nicht ohne Zusammenhang mit diesem phönikischen Typus stehen. Vor dem Baal steht in der Regel ein Räuchergefäss und über ihm schwebt die geflügelte Sonnenscheibe. Unsicher bleibt es zuweilen, ob ein Baal oder ein König gemeint ist; so bei der thronenden Figur mit Scepter und Beil, Tafel XV, 4, welcher die schreitende Tafel LXI, 11 entspricht. Ob König oder Gott ist auch zweifelhaft bei dem mehrfach wiederkehrenden Typus der Ueberwältigung böser Feinde: Tafel VII, 16 (dazu der oben S. 108 genannte blaue Glasfluss in Kopenhagen); XV, 8. 9; LXI, 12 (dazu Collect. Morrison pl. 1, 34 mit Nachahmung ägyptischer Cartouche hinter dem König). Der Gott-König schwingt meist das Beil der ägyptisch-syrischen Form; der Feind pflegt als Unhold durch Stumpfnase, silenesken oder negerartigen Typus charakterisiert zu sein. Ganz dasselbe ist der Fall auf der berühmten pränestiner Silberschale (Monum. d. Inst. X, 31; Helbig, homer. Epos² S. 22; Perrot-Chipiez III, fig. 543) und ihrer Replik von Cypern (Amer. Journ. of arch. III, pl. 30), wo der Unhold überdies ganz behaart gebildet ist, wie es die altgriechischen Silene öfter sind; man hat ihn dort deshalb für einen Affen halten wollen, was ich für durchaus verfehlt halte; es ist ganz dasselbe Wesen wie auf den Skarabäen. Der ganze Typus des Niederwerfens des bösen Feindes schliesst sich aber an das Vorbild des ägyptischen Bildes des Königs mit den Feinden an. Mehrmals ist auf den Skarabäen die Bezwingung des Löwen mit der jenes bösen Feindes verbunden (Tafel XV, 9; LXI, 12); doch wird sie auch allein dargestellt (Tafel XV, 10; VII, 29; ausführlicher auf dem Goldring Tafel VII, 11).

[1] Notizie degli scavi 1883, tav. 13, CDIIff.

[2] Man hat unvollendete Skarabäen auch des ägyptischen Stiles auf der Insel gefunden (Bull. arch. sardo I, 1855, p. 84).

Eine interessante, wie es scheint vereinzelte Darstellung findet sich auf einem feinen Skarabäus dieser Gattung im Museum zu Kassel (beistehend, Figur 77).[1] Ein nackter jugendlicher Held mit ägyptisierendem Haar ist im Knielauf dargestellt und trägt auf den erhobenen Händen eine Sphinx. Mir ist eine gleiche Darstellung sonst nicht bekannt; die nächste Analogie bietet der babylonisch-assyrische, auch auf einem der kretischen Bronzeschilde vorkommende Typus des im Knielauf schreitenden bärtigen Helden oder Gottes (Izdubar?), der einen Löwen mit hoch erhobenen Händen hält[2], sowie der Besa mit dem Stier des unten Seite 111 zu nennenden Skarabäus.

Fig. 77.

Besonders zahlreich und wichtig sind die Darstellungen des ägyptischen Gottes Besa, dessen phönikischen Namen wir nicht kennen; dieser galt als ein besonders zauber- und heilkräftiger Dämon zur Abwehr alles Uebeln und war deshalb für Siegelbilder sehr geeignet; er scheint namentlich auch als Beschützer der Frauen gegolten zu haben, weshalb er so viel an Toilettengegenständen dargestellt ward, ein Beschützer der Geburten und kleinen Kinder. Seine Kraft und Gewalt wird durch das Halten von Tieren symbolisiert. Auf den Skarabäen erscheint er zunächst in dem gewöhnlichen ägyptischen (ursprünglich wahrscheinlich arabischen) Typus ganz von vorne mit den krummen Zwergbeinen, und zwar teils geflügelt und Schlangen haltend (Annali d. Inst. 1883, tav. F 25), teils ungeflügelt zwischen zwei Löwen, die er würgt (ebenda tav. F 28; sehr gutes Exemplar British Mus., catal. No. 173, pl. C = Imhoof-Blumer u. Keller, Tier- u. Pflanzenbilder Tafel 15, 3), oder zwei Böcke an den Beinen haltend (Lajard, culte de Mithra pl. 69, 3). Ferner aber erscheint eine phönikische Umbildung dieses Typus[3], wo der Gott ein menschliches Gewand erhält, das nach syrischer Art vorne offen ist und das eine Bein heraustreten lässt; die Beine sind nicht zwerghaft krumm, sondern (wie auch in Bildern des ägyptischen Totenbuchs) normal gerade, auch das Tierfell kommt dabei in Wegfall; der Oberkörper indes bleibt der des gewöhnlichen Typus, erscheint also von vorne. Diese phönikische Modifikation des Besa erscheint immer mit Tieren, die er festhält; zumeist sind es zwei symmetrisch nach oben und zwei nach unten bewegte, und zwar Löwen, Böcke, Schlangen, auch Adler. Hierher gehören Tafel VII, 21 (eine genaue Replik davon in Cagliari) und 23, sowie Tafel LXI, 13; an letzterem Beispiel ist, was in Aegypten schon zuweilen vorkommt, der Kopf selbst nicht menschlich, sondern der eines Löwen. Vergleiche ferner Lajard, Mithra pl. 69, 5. — Auch eine zweite Reihe phönikischer Typen[4] stellt den Gott immer mit Tieren dar, die er bewältigt. Doch wird er hier, wie auch schon auf ägyptischen Denkmälern vielfach, ganz ins Profil gestellt, wobei der Unterkörper mit den dicken zwerghaften Beinen und auch das Löwenfell, dessen Schweif hinten herabhängt, beibehalten wird. Der Kopf erscheint weniger grotesk tierisch und wird dem griechischen Silen durch Kahlkopf und Stumpfnase ähnlich. Er wird nicht nur ausschreitend, sondern auch laufend mit tief eingebogenem Knie, in dem sogenannten Knielauf, gebildet. Vor allem wichtig ist aber, dass neben die alten überlieferten orientalischen Motive des Packens und Haltens der Tiere neue eigentliche Kampfmotive, namentlich die des Ringens und Würgens treten. Auf diese Art bewältigt er den Greif Tafel VII, 20. 22. Er trägt einen erlegten Löwen und einen Eber, Lajard, Mithra pl. 69, 4. Er trägt

[1] Lippert, Daktyliothek, Suppl. 494; hier nach einem J. Böhlau verdankten frischen Abdrucke.

[2] Lajard, culte de Mithra pl. 25, 3. Mus. ital. di ant. class. II, Taf. 1. Americ. Journ. of arch. IV, pl. 16; p. 438.

[3] Vgl. meine Ausführungen in Roscher's Lexikon I, 2144. — Ueber die ägyptischen Typen Krall in Benndorf, Gjölbaschi S. 72 ff.

[4] Vgl. in Roscher's Lexikon a. a. O.

als Jäger einen Bock, begleitet von einem Hund (British Mus., catal. pl. C, 220). Er ist geflügelt und hält eine Schlange in jeder Hand (Tafel LXI, 10 und British Mus., catal. pl. C, 172). Insbesondere aber wird der Kampf mit dem Löwen in sehr ähnlichen Motiven wie in der altgriechischen Kunst bei Herakles geschildert; vgl. namentlich Tafel XV, 74; ferner XV, 16; VII, 19. 24; dazu Lajard, Mithra pl. 68, 17, Chalcedon Nott; ein grüner Jaspis-Skarabäus der Sammlung Ch. Newton Robinson in London ist genaue Replik; ausser den auf diesen Steinen vertretenen Kampfmotiven erscheint auch (Skarabäus in Cagliari) das, dass er den Löwen an beiden Vordertatzen hält und mit dem Fuss in den Bauch tritt. Früher glaubte man ohne weiteres in diesen Darstellungen das Vorbild des griechischen Herakles gefunden zu haben. Allein diese Typen treten in der phönikischen Kunst erst zu der Zeit auf, wo bereits die archaisch-griechische entwickelt ist und auf die phönikische Einfluss geübt hat; da jene neuen Typen aber von der orientalischen Art ebenso abweichen wie sie der griechischen verwandt sind, so sind sie aus dem Einfluss dieser zu erklären: der griechische Herakles hat den Besa beeinflusst, obwohl die Phöniker zunächst noch ihren ägyptisierenden orientalischen Stil durchaus beibehielten. Indes es fand ein gegenseitiger Austausch statt: der Besa hat ohne Zweifel auch auf den Herakles gewirkt, und jenem verdankt dieser, wie ich glaube, das Löwenfell als Attribut.[1] Die gegenseitige Annäherung und Identifizierung von Besa und Herakles geschah natürlich im Kreise des engen Verkehrs der Phöniker und Ionier und basierte darauf, dass beide populäre, mächtige, Unheil abwehrende und Tiere bewältigende Dämonen waren.

Eine vereinzelte Darstellung des Besa zeigt ein feiner Skarabäus von Kimolos[2]; geflügelt, mit dem Kopfschmucke der emporstehenden Federn und dem Silenskopf im Profil erscheint er knieend einen Stier mit beiden Händen emporhaltend, also ähnlich wie der oben Seite 110 (Fig. 77) erwähnte Dämon mit der Sphinx. — Vereinzelt ist auch das hübsche originelle, im Stil rein ägyptisierende Bild des Besa, der auf dem Löwen reitet Tafel XV, 68.

Eine zweite griechische Gestalt, zu welcher der Besatypus in enge Beziehung tritt, ist der Silen. Auch hier liegt der Fall aber durchaus nicht so wie man gemeint hat, dass der Silen nur dem Besa nachgebildet sei.[3] Sondern es ist ein selbständiger alter ionisch-griechischer Silenstypus zu statuieren, der auf den phönikischen Besatypus einwirkte, ja denselben gegen Ende der archaischen Periode teilweise zu verdrängen begann; doch mag auch der griechische Silen den Einfluss des Besa empfangen haben. Der Grund zu der Identifikation und Vermischung beider lag natürlich in ihren gemeinsamen Zügen, dem drolligen derben Wesen, dem tierischen mit Stumpfnase und Kahlkopf ausgestatteten Kopfe der beiden mächtigen und apotropäisch gegen alles Böse wirksamen Dämonen. — Die Skarabäen zeigen, dass die phönikische Kunst in der Zeit des griechischen spätarchaischen Stiles den griechischen Silenstypus einfach sich aneignet, ihm aber zunächst den ägyptisierenden Typus des Besakopfes lässt, der durch sein Profil und seine Haartracht sich von dem griechischen Silen noch deutlich scheidet. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist Tafel VII, 30; ferner Tafel VII, 60; XV, 17. 18; VI, 41. Dann wird aber auch dieser orientalische Rest abgeworfen und mehrere sardinische Skarabäen zeigen den rein griechischen Silenstypus (wie z. B. Tafel XV, 20).

Der Gebrauch, nur eine Maske des Dämons als wirksames Apotropaion zu bilden, zeigt sich bei dem Besa- wie bei dem Silenstypus, und auch hier tritt Vermischung ein. Rein

[1] Vgl. meine Ausführungen in Roscher's Lexikon I, 2145.
[2] Von mir im Kunsthandel notiert.
[3] Welche Ansicht besonders L. Heuzey verteidigt hat (Bull. corr. hell. 1884, p. 161 ff.).

ägyptisierend ist die Besamaske von vorne Tafel XV, 66. Die Silensmaske Tafel XV, 70 zeigt den griechischen Silen mit den Pferdeohren, aber unter dem Einfluss der Gesichtsbildung des Besa. Auch die Silensmaske im Profil auf dem Schilde des eilenden Kriegers von rein griechischem Typus Tafel VII, 48 hat die ägyptisierenden Besazüge; das gleiche ist bei der Maske an der Wand Tafel VI, 54 und bei der an Athena Tafel VI, 56 der Fall. Dies sind sonst Bilder ganz griechischer Art. Bei einer ägyptisierenden Darstellung erscheinen zwei Silensmasken im Besatypus im Profil Tafel XV, 65.

Die Verwendung der Besamaske in Vorderansicht brachte den Dämon in Beziehung zu einem dritten griechischen Wesen, zur Medusa. Das Gorgoneion als Apotropaion hatte mit der Besamaske auch innere Verwandtschaft. Höchst merkwürdige Zeugnisse der Verbindung, in welche beide Wesen traten, sind die Skarabäen Tafel XV, 67 und 69: hier halten und präsentieren die beiden sich gegenseitig; bei 67 ist es Besa, der als Oberkörper gebildet ist[1] und der mit erhobenen Armen die Maske der Medusa, die den rein griechischen ionischen Typus zeigt, emporhält; bei 69 ist es umgekehrt der Oberkörper der Medusa von rein ionischem Typus, der die ebenso rein phönikische ägyptisierende Maske des Besa in den Armen hält. Man sieht das Bedürfnis der Besteller dieser Siegel: sie wollen den beiden Kulturkreisen, in deren Mitte sie stehen, dem phönikischen wie dem ionisch-griechischen, gerecht werden und lassen die zauberkräftigen Dämonen beider Kreise sich zu gemeinsamer gesteigerter Wirkung vereinigen. Auch hier ist die Meinung, das Gorgoneion wäre aus dem Besatypus erst entstanden, grundfalsch[2]: wir sehen die Berührung zweier Welten, aber nicht die Entstehung der einen aus der anderen! — Freilich hat hier und da auch das griechische Gorgoneion etwas vom Besa angenommen, und zwar die kurzen tierischen (Löwen-)Ohren (Tafel XV, 72).[3]

Ein interessantes Beispiel dafür, wie ein griechischer Dämonentypus von den Phönikern aufgegriffen und mit dem Besa kombiniert wird, haben wir oben Seite 101 bei der Harpyie mit dem Rossleib hervorgehoben (Tafel VII, 41).

In mehreren Repliken liegt das Bild des nur mit dem Oberkörper dargestellten Besa vor, der einen sitzenden Löwen am Schwanze hält und mit der Faust bedroht (Tafel VII, 34), im ägyptisierenden Stile.

Die Münzen von Aradus beweisen die Verehrung eines Gottes mit Fischleib, der auf jenen Münzen im strengen Stile der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ganz im Typus des griechischen Triton erscheint.[4] Der Gott pflegt von den Numismatikern Dagon genannt zu werden und so haben wir in der Tafelbeschreibung Seite 72 die ganz entsprechende Gestalt der Skarabäen genannt; allein der Stand der Ueberlieferung über Dagon giebt kaum ein Recht zu dieser Benennung. Thatsache ist, dass der Typus genau dem griechischen Triton entspricht[5]; er hält, wie jener, in den Händen Fische (Tafel XV, 38; ebenso auf den Münzen von Arados). Das im Stile älteste, aber auch kaum viel über 500 zu datierende Stück Tafel XV, 37 giebt ihm den Becher und einen runden Reif in die Hände; ein auch stilistisch sehr ähnlicher grüner Jaspis-Skarabäus befindet sich in Paris (cab. des méd.), wo der Triton den runden Reif oder

[1] Dieser, nicht ein anderer Dämon ist ohne Zweifel in dem fragmentierten Oberkörper zu erkennen.

[2] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 1705, 58ff.

[3] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 1708f.; die zuweilen vorkommenden Hörner am Gorgoneion (ebenda 1709) sind vielleicht doch auch vom Besatypus entlehnt, wie ihn Taf. XV, 66. 69 zeigen.

[4] Vgl. die Abbildungen Babelon, les Perses Achém. pl. 22, 1ff.

[5] Ueber Art und Verbreitung des altgriechischen Tritontypus vgl. Goldfund von Vettersfelde S. 25f.

Kranz und ein Trinkhorn trägt. Jener runde Reif oder Kranz, der sich auf Feste und Gelage bezieht, erscheint auch bei dem Triton archaischer kyzikener Elektronmünzen (Num. chron. 3, 7, 1887, pl. I, 11. 12) und am Friese von Assos; wie Becher und Trinkhorn deutet er auf die dem dionysischen Kreise verwandten Eigenschaften des Dämons.

Neben diesem fischleibigen Seedämon zeigen die Skarabäen (Tafel XV, 33—35. 39) einen ganz Poseidon gleichen Meeresgott, der wie der archaische Poseidon auch zuweilen unbärtig erscheint. Seine Attribute sind Dreizack und Fisch, genau wie bei Poseidon. Zuweilen reitet er auf einem Fisch oder einem Seepferde. Der auf dem geflügelten Seepferde reitende bogenschiessende Gott der Münzen von Tyrus, der als Melkart erklärt wird, fehlt bis jetzt auf den Skarabäen.

In dem Eide des Hannibal, den Polybios (7, 9) überliefert, werden nach dem Daimon von Karthago und Herakles, Iolaos, Ares, auch Triton und Poseidon angerufen, vermutlich eben die von den Griechen mit Triton und Poseidon identifizierten Meergottheiten, welche die beschriebenen karthagischen Gemmen darstellen und für welche die Karthager die Typen lediglich von der griechischen Kunst erborgt haben.

An den griechischen Erostypus schliesst sich der Flügeldämon Tafel XV, 40. 41 an; auch die Sirenen Tafel XV, 32. 42 sind rein griechischer Art

Nur in Typen der älteren griechischen Kunst erscheint ferner Herakles dargestellt (Tafel XV, 23ff. 78; VII, 53ff.; VI, 58), in dessen Gestalt die Phöniker und Karthager vermutlich den Melkart sahen.

Die menschlichen Darstellungen schliessen sich vollkommen an die griechischen Typen des späterarchaischen und strengen Stiles an. Wir finden die knieenden, laufenden, schreitenden Männer und Jünglinge mit allerlei Attributen, friedlichen und kriegerischen (Tafel XV, 21. 22. 27. 30. 43—50. 52); wir finden Jäger (Tafel XV, 12—14) und Hirten (Tafel XV, 54—56). Der knieende Mann mit dem Pfluge (Tafel XV, 61. 62; VI, 47) stellt vielleicht einen Heros, den Erfinder des Pfluges dar.

Sehr interessant sind die Bilder Tafel XV, 59. 60, die sich auf ein Schlachten der der Astarte heiligen Schildkröte beziehen, eine Darstellung, die im griechisch-italischen Kreise niemals vorkommt; hier ist nur eine gewisse Beziehung der Schildkröte zu Aphrodite (vgl. Phidias Statue der Urania) zu beobachten.[1]

Auch menschliche Köpfe kommen wie auf den altgriechischen Skarabäen öfter vor, und zwar sowohl der beliebte griechische Typus mit dem Helme (Tafel XV, 79), wie der Neger (Tafel XV, 83), und ein echt orientalischer Typus, der aber die Formen des strengen griechischen Stiles benutzt: Tafel XV, 81. 82 sind offenbar sehr lebendige wahre Darstellungen alter Karthager.

Besonders merkwürdig sind die Kombinationen mehrerer Köpfe und Masken zu apotropäischem Zwecke. Relativ einfach ist Tafel XV, 71, wo zwei Gorgoneien so ineinander verschlungen sind, dass man den Stein von beiden Seiten betrachten kann und immer ein volles Gorgoneion sieht. Analog ist ein Skarabäus im British Museum (catal. No. 189, pl. C) von Tharros mit zwei gegenübergestellten Besamasken. Mannigfaltiger und verwickelter sind die Kombinationen Tafel VII, 32. 33; XV, 86ff. Diese haben schon ganz dasselbe Prinzip wie die in der späteren griechisch-römischen Zeit so sehr beliebten sogenannten Grylloi (vgl.

[1] Vgl. O. Keller, die Schildkröte im Alterthum. Prag 1897.

Tafel XLVI, 33ff.). Die sardinischen Skarabäen schliessen sich stilistisch noch an den strengen griechischen Stil an; wenn man sie auch recht weit herab datiert, wird man nicht wohl unter das vierte Jahrhundert herabgehen können; jedenfalls sind sie wesentlich älter als jene verwandten griechisch-römischen Steine. Gleichwohl wird ein Zusammenhang zwischen ihnen bestehen und ein Einfluss der karthagischen Darstellungen auf italische ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Die karthagischen Typen knüpfen aber ihrerseits gewiss an ältere ionische an; denn im ionischen Kunstkreise ist die phantastische Kombination verschiedener organischer Wesen schon früh beliebt gewesen; so erscheinen auf altertümlich ionischen Goldplättchen vom Pontos Verbindungen mehrerer Tierköpfe und namentlich die eines behelmten bartlosen (Athena-)Kopfes mit einem Löwenkopfe und einem Fische.[1] — Die Absicht jener Kombinationen ist die, möglichst viel zauberkräftige apotropäische Symbole in ein Bild zu vereinigen. Auf den karthagischen Gemmen werden insbesondere Masken, gewöhnlich menschliche, oder solche von Mohren, oder vom Silen, ferner Löwen-, Widder-, Stier-, Pferd- und Eber-Kopf oder -Vorderteil untereinander verbunden. Eine gewisse Parallele bietet auch ein Münztypus eines Dynasten von Gaza (Babelon, les Perses pl. 8, 14), wo, ähnlich wie Tafel VII, 33, ein bärtiger Kopf von vorne und ein unbärtiger im Profil verbunden sind. Die Häufungen sind zuweilen (namentlich bei Tafel VII, 32; XV, 88) geschmacklos übervoll, während die analogen späteren griechisch-römischen Bildungen sich mit ungleich grösserem Geschick bemühen, den Eindruck eines einheitlichen, organisch denkbaren, kombinierten Wesens hervorzurufen.

Der Stil auch derjenigen phönikischen Skarabäen, welche griechische Motive darstellen, ist doch von dem der rein griechischen unschwer zu unterscheiden. Eine gewisse Trockenheit, Steifheit und Flachheit sind ihm immer charakteristisch im Gegensatze zu der runden, plastischen, frischen, freien Art des rein griechischen. Jene Eigenschaften zeigen sich selbst in den vorzüglichsten und sorgfältigsten Stücken, wie z. B. in den beiden feinen grünen Jaspis-Skarabäen Tafel VII, 48 und IX, 24. Charakteristisch ist es dieser Manier, dass das Gewand sowohl wie das Fell und das Haar vielfach durch enge parallele oder auch gekreuzte Linien wiedergegeben wird (z. B. Tafel VII, 12. 31. 48; XV, 31. 37. 49).

Interessant ist der Versuch, in diesem steifen Flächenstil einen Reiter von vorne darzustellen, Tafel XV, 51; von Verkürzung ist dabei natürlich keine Rede.

Die Grundzüge des strengen griechischen Stiles wurden in diesem Kreise, wie es scheint, lange und wohl bis ins vierte Jahrhundert hinein festgehalten, wie dies auch auf den Münzen aus phönikischem Gebiete der Fall ist (vgl. z. B. die von Aradus u. a.). Sehr merkwürdig ist der durch Tafel XV, 57. 58 illustrierte Fall, dass eine Komposition hellenistischer Zeit, die auf frührömischen Glaspasten vorkommt, auch einmal auf einem quergestreiften Sardonyx italischer Arbeit, etwa des dritten Jahrhunderts, mit den äusseren Zuthaten eines karthagischen Skarabäus wiederholt worden ist, also mit der geflügelten Sonnenscheibe oben und dem von Querstrichen gefüllten Exerg unten. Vermutlich war dieser in Italien gearbeitete Stein für einen Karthager bestimmt, was in der Epoche der punischen Kriege gewiss leicht erklärlich ist.

Unsere Tafel XV enthält noch zwei besonders hervorragende Stücke, die wir bisher nicht erwähnten, No. 5 und 6. Der von Querstrichen gefüllte untere Abschnitt weist die

[1] Vgl. die Nachweise in Goldfund von Vettersfelde S. 30f. Zu der dort S. 31 erwähnten Kombination von Menschen- und Greifenkopf vgl. in Roscher's Lexikon I, 1763.

Steine in den phönikischen Kreis. Die zierliche Arbeit gleicht der der besten phönikischen Skarabäen des sechsten Jahrhunderts, wie Tafel VII, 20—22 oder der des cyprisch-griechischen Tafel VI, 56; namentlich ist No. 6 dieser cyprisch-griechischen Art vom Ende des sechsten Jahrhunderts verwandt, während der Stil von 5 mehr Persisches und Aegyptisches mischt. Ich vermute in beiden Steinen, wie im Tafeltexte angedeutet, Darstellungen des Kambyses, als des Siegers über Aegypten. Der eine stellt den König ganz im Typus der ägyptischen Pharaonen dar, deren volle Titulatur er angenommen hatte; anbetend umstehen ihn die ägyptischen Priester, deren Gewand persisch stilisiert ist. Der andere Stein betont mehr nach orientalischer Weise durch die Beflügelung das dämonische Wesen des Herrn und Königs.

Der persischen Weltmacht, die in diesen Bildern symbolisiert erscheint, wird uns der folgende Abschnitt noch näher bringen.

## FÜNFTER ABSCHNITT.

### Die griechischen Gemmen des freien Stiles vor Alexander.

(Tafel IX, 19. 25—63; X untere Hälfte; XI; XII; XIII; XIV; XXXI, 1—14; LI, 8—10. 20; LXI, 26—36. 38—40; LXII, 10; LXIII, 9—11.)

Wir beginnen die Betrachtung dieser Epoche der Glyptik am besten mit einer sich deutlich abtrennenden Gruppe von Steinen, welche wir die griechisch-persischen nennen, weil sie von Griechen für Perser gearbeitet scheinen. Sie bilden die östlichste Reihe griechischer Arbeiten und basieren ganz auf dem nahen Verkehre, der zwischen Persien und Hellas in der Zeit der Achämeniden im fünften und vierten Jahrhundert bestand.

Es zogen Gesandte hin und her, und dieser Verkehr steigerte sich namentlich im vierten Jahrhundert; griechische Söldner dienten zahlreich in den persischen Heeren; griechische Auswanderer zogen nach Persien, ja unter Darius war es vorgekommen, dass die Bevölkerung ganzer griechischer Städte nach Persien verpflanzt ward (Herod. VI, 20. 119).

Die höfische grosse Kunst unter Darius und seinen nächsten Nachfolgern, die wir durch die Ruinen in Persien kennen, steht in äusserer formaler Beziehung, sowohl in Architektur wie in der Wiedergabe von Gewand und Haar der menschlichen Gestalten, durchaus unter dem Einflusse derjenigen Stufe der ionisch-griechischen Kunst, welche diese gegen Ende des sechsten Jahrhunderts erreicht hatte. Allein die innere Auffassung und Behandlung sowie die bildnerischen Typen sind orientalisch; sie entsprechen den Anschauungen und Bedürfnissen einer orientalischen Despotie, wenn diese hier auch schon in gemilderterer Weise sich äussert als in der Kunst der assyrischen Höfe.

Von der Glyptik, welche dieser grossen höfischen persischen Kunst entspricht und die als rein persisch zu bezeichnen ist, haben wir bereits in dem einleitenden Abschnitt über die orientalische Glyptik gesprochen und charakteristische Beispiele auf Tafel I vorgeführt.

Bei dem Verkehre der Perser mit den Hellenen konnte es nicht ausbleiben, dass auch solche rein persische Steine zu den Griechen kamen. Namentlich in den griechischen Kolonieen am Pontus, die von dessen Nordgestade her einen regen Verkehr mit Persien unterhielten, scheinen solche nicht selten gewesen zu sein. Die den Persern stammesverwandten vornehmen Skythen verschafften sich persische Steine und liessen sie von den Griechen der griechischen Kolonieen nach deren Geschmacke fassen. So fanden sich in Kertsch mehrfach Cylinder mit rein persischen Bildern. Ein Beispiel ist Antiqu. du Bosph. pl. 16, 5. 6 abgebildet: der Perserkönig zwischen zwei Dämonen, ähnlich unserer Tafel I, 16; der Cylinder ist an eine feine

goldene Kette griechischer Arbeit befestigt. Ein Karneol-Skarabäoid von Kertsch (ebenda pl. 16, 10) zeigt zwei bärtige Sphinxe rein persischer Art mit einer als lykisch bezeichneten unerklärten Inschrift; ein ähnlicher Stein (pl. 16, 14) zeigt einen solchen Sphinx allein. Ein persischer achteckiger Chalcedon mit dem den Löwen tötenden Perserkönig kam bei Kertsch in einem Grabe mit griechischen Gegenständen des fünften bis vierten Jahrhunderts zu Tage (Compte rendu 1869, pl. 1, 18; S. 140). Auch ein neubabylonischer Cylinder mit griechischer Goldfassung ward in Kertsch gefunden (Compte rendu 1881, pl. 5, 6. 7). Ein feiner fragmentierter Chalcedon-Cylinder aus Sammlung L. Ross in der Ermitage mit dem rein persischen Bilde eines Löwenkämpfers wird wahrscheinlich aus Griechenland stammen.

Die Steine von Kertsch zeigen uns auch den unverkennbar engsten stilistischen Zusammenhang zwischen rein persischer und rein griechisch-archaischer Arbeit etwa der Epoche des Xerxes (Cylinder unbekannten Fundortes Tafel I, 14 und Skarabäoid aus Kertsch Tafel VIII, 52; vgl. oben S. 11), ein Zusammenhang, der beweist, dass derselbe ionische Künstlerkreis bald in höfisch persischem Auftrag rein persische, bald für die Heimat rein griechische Bilder gearbeitet hat. Der bessere und grössere Teil aller „rein persischen“ Gemmen ist gewiss von Griechen gearbeitet worden, aber von solchen, die ganz der orientalischen höfischen Auffassung zu folgen und sich ihr anzupassen wussten. Der ionische Grieche war gefügig, klug, gewandt dem stolz befehlenden Perser gegenüber; so sehr er in ihm den Barbaren verachtete, so gerne erwarb er sich durch seine Geschicklichkeit dessen Gold. Im ganzen verhielten sich die Perser der Achämenidenzeit schroff und ablehnend gegenüber griechischem Wesen und griechischer Bildung, und so verstehen wir, dass wenigstens in eigentlich höfischen Kreisen allein die orientalischen Anschauungen auf den Gemmen, wenn diese auch von Griechen ausgeführt waren, zum Ausdrucke kamen.

Diese für die ältere Achämenidenzeit unbedingt geltende Regel hat aber mit der Zeit doch ihre Lockerung erfahren. Der Perser gab der griechischen Weise mehr und mehr nach, und so entwickelte sich die Gattung der hier zu behandelnden „griechisch-persischen“ Steine, die im wesentlichen der zweiten Hälfte des fünften und der ersten des vierten Jahrhunderts angehören. Diese gingen offenbar nicht aus den streng höfischen Kreisen hervor, sondern gehörten minder vornehmen Persern, die in regerem Verkehre mit den Griechen standen. Eine ganze Anzahl dieser Steine ist in Griechenland gefunden worden[1]; da sie unzweifelhaft im Auftrage von Persern gearbeitet und für Perser bestimmt waren, so müssen diese in Griechenland gefundenen Stücke entweder von reisenden Persern oder von Griechen, die mit Persern im Austausch- und Geschenksverkehre standen, herstammen. Persisch sind die Steine durch ihre Bildtypen, insofern sich diese nur auf den Perser beziehen und nur für ihn volle Bedeutung hatten; griechisch-persisch sind sie durch die künstlerische Arbeit sowohl wie dadurch, dass nun nicht mehr die alten orientalischen religiös-symbolischen Bildtypen und nicht mehr die Verherrlichung der despotischen göttergleichen Gewalt des Königs den Inhalt bilden, sondern dass jetzt Bilder aus dem menschlichen Leben, aus dem Leben des Persers, und zwar nicht des Königs, sondern des gewöhnlichen Edeln erscheinen, analog den griechischen Bildern aus dem Leben, und dass das Dämonische sich nun fast nur noch in den Tierbildungen zeigt. —

[1] Aus Griechenland stammen von den auf unseren Tafeln gegebenen hierhergehörigen Stücken Taf. XI, 1. 4. 6. 13. 14. 17. 19. 20. 22. 23; XII, 6. 11. Ferner Berlin No. 180. 189. Aus Kleinasien („Ephesos“) Taf. XII, 17. Aus Kertsch Taf. XI, 25. 26; XII, 4.

Ehe wir zur genaueren Betrachtung der Gemmen schreiten, sei hier noch ein bedeutendes griechisch-persisches Werk aus einem anderen Denkmälerkreise genannt, die prachtvolle silberne und teilweise vergoldete Amphora aus Armenien oder vom Südgestade des Pontus, deren Reste ich Arch. Anzeiger 1893, S. 113ff. besprochen habe.[1] Sie gehört der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts an, und während die reizvollen Akanthosornamente rein griechisch sind, zeigen die geflügelten Steinböcke der Henkel eine starke Annäherung an das rein Persische, und für einen persischen Grossen war gewiss auch das Ganze bestimmt.

Die alte orientalische Siegelform der Cylinder kommt in der Regel nur mit Bildern rein persischer Art vor; doch giebt es auch einige, die wir zu unserer griechisch-persischen Gruppe rechnen und noch näher erwähnen werden. Die weitaus beliebteste Form ist die in Nordsyrien und Kleinasien altheimische und in Griechenland seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts durchaus herrschende des Skarabäoids (vgl. S. 91); fast alle Stücke unserer Tafeln sind Skarabäoide. Dagegen die ägyptisch-phönikische Form des Skarabäus, die bei den Griechen im sechsten und Anfang des fünften Jahrhunderts so beliebt war, hier vollständig fehlt.[2] Die Skarabäoide pflegen von beträchtlicher Grösse und Dicke zu sein, wie sie die Skarabäen niemals erreichten. Ausnahmsweise kommt es an einem auch sonst vereinzelten Stücke vor, dass beide Seiten des Steines ein Bild tragen (Tafel XII, 8. 9). Auch für Bilder der rein persischen Art ist die Form des Skarabäoids verwendet worden (vgl. z. B. die beiden oben S. 117 genannten Stücke aus Kertsch, Ant. du Bosph. pl. 16, 10. 14, das schöne Chalcedon-Skarabäoid mit dem bogenschiessenden König in Paris, Chabouillet No. 1049, Ménant, glyptique II, pl. 9, 8; p. 165 u. a.); allein zumeist erscheint sie doch mit den Bildern griechisch-persischer Art und ihre Einführung und Beliebtheit in Persien ist dem griechischen Einflusse zuzuschreiben. — Die orientalische im neubabylonischen Reiche so häufige Form des Kegels, besonders des facettierten, war auch in Persien beliebt, erscheint jedoch meist wie der Cylinder mit Bildern rein persischer Art. An diese schliesst sich auch der auf unserer Tafel XII, 1 gegebene Kegel und der in Berlin No. 190 an, während der in Coll. De Clercq II, pl. 3, 76 mehr den griechisch-persischen Skarabäoiden gleicht. — Eine recht beliebte Form war die des durchbohrten facettierten Steines von quadratischer oder rechteckiger Grundfläche (beistehend Fig. 78), der ausser auf dieser Grundfläche auch noch auf den fünf Facetten seines oberen Teiles gravierte Bilder zu tragen pflegt, die zum Teil rein griechische Weise bekunden. Beispiele auf unseren Tafeln sind Tafel XI, 7/9, 15; XII, 12/19. — 15/16. — 20/21.

Fig. 78.

Bei weitem das beliebteste, ja das fast ausschliesslich herrschende Material in dieser Klasse ist der bläuliche Chalcedon (auch Sapphirin genannt), der auch unter den rein persischen und den neubabylonischen Gemmen vorherrscht. Ohne Zweifel wurde diesem Steine eine bestimmte schützende Zauberkraft beigemessen. Andere Steinarten erscheinen nur ausnahmsweise; so der Bergkristall Tafel XI, 5, rotbrauner Jaspis Tafel XII, 17. Interessant ist, dass gerade zwei Bilder

[1] Das dort genannte Gegenstück des Berliner Henkels in Sammlung Tyszkiewicz ist seitdem abgebildet worden in Collect. Tyszk. pl. 3 und im Auktionskataloge pl. 25; dasselbe soll neuerdings für einen seinem Werte entsprechenden hohen Preis (29500 fr.) in den Louvre übergegangen sein, während ich den anderen Henkel nebst den zusammen gefundenen wichtigen Gefässresten einst für einen sehr geringen Preis dem Berliner Antiquarium hatte sichern können. Mir ward das innere Armenien, dem Grafen Tyszkiewicz Amisos am Pontus als Fundort angegeben.

[2] Im Texte zu Taf. XI, 2 ist aus Versehen „Skarabäus“ statt „Skarabäoid“ gesetzt.

(Tafel XI, 4. 23), deren Stil besonders griechisch ist, auf bräunlichem oder wolkigem Chalcedon statt dem sonst üblichen bläulichen erscheinen; sie sind vermutlich in Griechenland selbst, nicht in Persien gemacht. Vereinzelt steht der Steatit Tafel XII, 8. 9, der der weichen Natur des Steines entsprechend mit der Hand in ziemlich roher provinzieller Weise gearbeitet ist. — Der Ersatz des Steines durch Glasfluss erscheint auch in diesem Kreise. Ein relativ älteres Stück rein persischer Art zeigt das in alter Zeit so beliebte dunkelblaue Glas (Berlin No. 190), während andere Glasflüsse die späterhin in Griechenland übliche grünlichweisse oder weisse durchsichtige Farbe haben (Berlin No. 189. 191 und Paris, Chabouillet No. 1053, Androsphinx vor Palme); einen Cylinder aus buntgestreiftem Glas mit griechischer goldener Fassung, ohne Bild, aus Südrussland erwähnt Stephani, Compte rendu 1881, S. 85, 4.

Die Arbeit ist in einzelnen Fällen überaus flüchtig (Tafel XI, 5. 15; XII, 17), zumeist aber in einer gewissen breiten flotten Manier ausgeführt, die der der gleichzeitigen rein griechischen Steine durchaus entspricht. Nur einige relativ ältere Stücke, die schwerlich viel später als um die Mitte des fünften Jahrhunderts zu datieren sind, wie Tafel XII, 1. 4; XI, 19, zeigen eine den älteren griechischen Gemmen gleichartige knappe präcise Formgebung. Hier sehen wir dann auch noch volle Füllung des Raumes ganz wie auf den nach altgriechischer Weise stilisierten Gemmen der rein persischen Art. Dagegen zeigen die meisten jüngeren griechisch-persischen Steine das Bild in lockerer malerischer Weise in einen grösseren freien Raum, wie in einen umgebenden Luftraum gesetzt. Wir werden dieselbe Erscheinung bei den rein griechisch-ionischen Steinen freien Stiles finden und dürfen in ihr wohl eine Aeusserung des erwachenden malerischen Sinnes finden, der das Bild in einer Umgebung von Luft sich zu sehen gewöhnt und den alten dekorativen Sinn zurückdrängt, welcher immer in erster Linie auf volle Füllung des Raumes bedacht war. Natürlich fehlt diesen Bildern auch jede Umrahmung; es kommt weder die einfache Linie und noch weniger der Strichrand vor.

Fig. 79.

Die genauere Betrachtung der einzelnen Stücke und ihrer Darstellungen beginnen wir mit einigen hervorragenden Cylindern, die zwar rein persische und höfische Bilder zeigen, aber doch den griechischen Einfluss deutlich bekunden.

Der beistehend Figur 79 abgebildete Chalcedon-Cylinder des Herrn Swenigorodskoi stammt aus Kertsch[1] und stellt nach Ménant's wahrscheinlicher Deutung Darius dar, wie er den Rebellen Gaumata züchtigt, während vier andere Rebellen schon am Stricke von ihm geführt werden. Die Auffassung ist rein orientalisch und der des grossen Felsenreliefs des Darius bei Behistun zunächst verwandt. Nach dem echt orientalischen Begriffe des allmächtigen Despoten, der jeden Widerstand nur spielend bewältigt, erscheint der König hier in voller Ruhe und nur in symbolischer Handlung. Doch das Motiv des Rebellen, der sogenannte Knielauf mit umgewandtem Kopfe und erhobenen Armen, ist der altgriechischen Kunst entlehnt, auf die auch die Stilisierung des Gewandes weist.

[1] Stephani, Compte rendu 1881, pl. 5, 8. 9; S. 81. Ménant, glyptique or. II, pl. 9, 1; p. 168ff. Perrot-Chipiez, hist. de l'art V, 850 (wo durch Verwechslung mit einem anderen Cylinder aus Kertsch von einer griechischen Goldfassung des 4. Jahrh. gesprochen wird).

Ein zweiter Cylinder, der Sammlung De Clerq, beistehend Fig. 80[1], stellt eine Kultusszene dar, an welcher zwar eine persische Königin teilnimmt, die aber ganz unorientalischer und vielmehr altgriechischer Art ist. Auf einem Throne sitzt eine Göttin, die, was orientalischen Typen ebenso fremd wie den altgriechischen geläufig ist, den Mantel als Schleier über den Hinterkopf gezogen hat und eine Blüte in der Rechten hält. So gleicht sie ganz einer altgriechischen Aphrodite. Mit Recht hat man in ihr die persische Anaitis vermutet, welche die Griechen zu Herodots Zeit mit ihrer Aphrodite identifizierten.[2] Vor der Göttin steht eine Frau, wohl eine Dienerin, die einen Vogel, wie es scheint eine Taube darbringt; dann folgt ein Thymiaterion und dann die Königin selbst mit der Zackenkrone und Tänie. Die Szene erinnert an die Adorationsbilder des Harpyiendenkmals, und die Stilisierung der Köpfe wie des Gewandes knüpft noch an altertümlich Griechisches an, weshalb wir den Cylinder noch in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts setzen müssen; die Gewänder der persischen Frauen Tafel XI, 6. 10 sind in wesentlich jüngerer Weise stilisiert. Es wäre recht möglich, dass die Königin eben jene Atossa ist, die uns des Aeschylos Poesie menschlich so nahe gebracht hat.

Fig. 80.

Einen anbetenden Perserkönig aus der zweiten Hälfte des fünften oder der ersten des vierten Jahrhunderts stellt ein prächtiger blauer Chalcedon-Cylinder dar, der in einem griechischen Holzsarkophage des vierten Jahrhunderts bei Kertsch gefunden ward (beistehend Fig. 81).[3] Der König mit der Zackenkrone erhebt anbetend beide Hände vor einer grossen von einem Strahlenkranz umgebenen Göttin, die, in der einen Hand eine Blüte(?), mit der anderen auf einen Stab sich stützend, in ausschreitender Stellung auf dem Rücken eines Löwen gebildet ist; auch sie trägt eine Zackenkrone und ihr Haar fällt wie bei den edlen Perserinnen (vgl. Tafel XI, 6. 10) in langem Zopfe in den Rücken; sie trägt dasselbe Gewand mit den weiten Aermeln wie die Frauen des vorigen Cylinders und wie Tafel XI, 6. 10; es ist dasselbe, das der König trägt und das sein nächstes Gefolge auf den Reliefs auszuzeichnen pflegt, während es auf den gewöhnlichen nicht auf den Hof bezüglichen griechisch-persischen Gemmen nur den Frauen, nicht aber den Männern zukommt. Auch diese grosse Göttin, die nach syrischer Art über dem Löwen einherschreitend gebildet ist, wird wohl Anaitis zu benennen sein. Eine goldene Sternenkrone auf dem Haupte, wird Anaitis im Avesta geschildert[4], und ihrer Urania setzten sie die Griechen gleich (Herod. 1, 131); so darf der Strahlenkranz bei ihr nicht überraschen. Der Cylinder ist im Stile der freien griechisch-persischen Steine gehalten und ist jedenfalls wesentlich jünger als der vorige.

Fig. 81.

[1] Collect. De Clerq pl. 34, No. 385; Text p. 211. Ménant, glyptique orient. II, pl. 9, 2; p. 174, fig. 152. Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 30, 8. Das Material wird als „Agate grise“ beschrieben; es ist wohl verbrannter Chalcedon.

[2] Herod. 1, 131, wo, wie E. Meyer in Roscher's Lexikon I, 332 zweifellos richtig bemerkt, der Name Mithra für den der Anahita steht; vgl. Cumont in Pauly-Wissowa, Reallex. I, 2031.

[3] Stephani, Compte rendu 1881, S. 86, 7; 1882/83, pl. 5, 3; S. 64.

[4] E. Meyer in Roscher's Lexikon I, 332.

In einen anderen Darstellungskreis führt der beistehend Fig. 82 abgebildete Cylinder von lichtem Karneol, der in Bagdad erworben ward.[1] Ein Perser, nicht der Grosskönig, sondern einer seiner Unterthanen hält zwei gefangene nackte Griechen, die durch den Helm mit dem Busche gekennzeichnet sind, an einem Stricke gefesselt. Davor steht, wie ein Wächter und dem Perser Verbündeter, ein Grieche in voller Rüstung, im kurzen Chiton, mit Rundschild, Helm und Lanze. Dabei steht eine phönikische Inschrift, ein Name, der etwa „Nathan" bedeuten soll. Dass der Perser seine Gefangenen am Stricke führt, ist ein echt orientalisches Motiv und erinnert an den Cylinder oben Fig. 79 und das Relief von Behistun. Der Stil schliesst sich an den altertümlich griechischen an; der Stein wird daher noch in die Zeit des Darius oder Xerxes fallen und einst das Siegel eines persischen Offiziers gewesen sein, der sich rühmte Griechen gefangen abgeführt zu haben; auch dass ein Grieche als sein Verbündeter und Wächter der Gefangenen erscheint, entsprach ja nur zu sehr den damaligen Verhältnissen.

Fig. 82 (nach Amer. Journ. of arch. II, p. 155).

Ein Cylinder von verbranntem Chalcedon aus Kertsch (beistehend Fig. 83 und 84 nach Antiqu. du Bosph. pl. 16, 3) mit einer schönen griechischen Goldfassung stellt den Grosskönig selbst mit der Zackenkrone, Bogen und Lanze dar, im ehrlichen gleichen Kampfe gegen einen griechischen Hopliten; zwischen beiden liegt ein gefallener Grieche. Oben schwebt die geflügelte Scheibe in persischer Stilisierung, das Symbol des göttlichen Schutzes des Königs. Abgesehen von diesem Symbole ist hier aber schon alles unorientalisch, griechisch. Das Schema ist das der altertümlichen griechischen Kunst so geläufige der Monomachie über dem Leichnam eines Gefallenen. Und dass der Perserkönig wie Gleich und Gleich mit einem Griechen kämpft, bekundet jedenfalls viel mehr griechische als persische Auffassung. Auch dieser Cylinder zeigt noch etwas altertümliche Formen und wird der Zeit der grossen Perserkriege selbst angehören; er ist ohne Zweifel von einem Griechen gemacht, der seinem persischen Besteller gegenüber sich hier freier bewegte als sonst. Die goldene Fassung und die Ruhestätte in einem Grabe bei Pantikapaion wird er erst längere Zeit nach seiner Anfertigung erhalten haben. — Ein Sardonyx-Cylinder im British Museum[2] stellt einen gewöhnlichen Perser, nicht den König, in Hosentracht dar, der mit der Lanze gegen einen ruhig gegenüberstehenden griechischen Hopliten kämpft; oben die geflügelte Scheibe; die Arbeit ist gering, gehört aber auch relativ älterer Zeit an.

Fig. 83. Fig. 84.
(Nach Antiqu. du Bosph. pl. 16, 3.)

Die jüngeren der dieses Thema, den Kampf der Perser und Griechen, behandelnden Steine haben nicht Cylinder-, sondern Skarabäoid- oder facettierte Form und stellen den Perser immer beritten dem zu Fusse kämpfenden Griechen gegenüber. Hier herrschen nun vollständig die griechischen Kampfmotive. Tafel XI, 15 und XII, 17 sind freilich sehr flüchtig und gering gearbeitete Stücke; allein Tafel XI, 9 und XII, 18 sind um so vortrefflicher; der

[1] Von W. Hayes Ward, Amer. Journ. of arch. II, 1886, p. 155; danach obenstehend.
[2] Oriental. Abtheilung, bezeichnet A. R. B. B. 146.

Künstler von Tafel XI, 9 schliesst sich zwar in der mehr realistischen als schönen Auffassung des galoppierenden Persers an die Sinnesweise seines Auftraggebers an, aber die Figur des Griechen und dann besonders die Tiere auf den Facetten (Tafel XI, 7) sind von reinstem griechischem lebendig schönem Stile. Der Verfertiger von Tafel XII, 18 hat auch den Perser auf seinem Rosse in völlig griechischer schwungvoll schöner Weise dargestellt. Tafel XI, 9 wird wohl etwas älter sein und noch dem Ende des fünften, Tafel XII, 18 dem vierten Jahrhundert angehören.

Kämpfe von Persern untereinander kommen niemals vor, nur Kämpfe gegen die Griechen. Und neben diese Kampfesszenen stellen sich die am häufigsten vorkommenden, welche das Hauptvergnügen des vornehmen Persers, die Jagd darstellen (Tafel XI, 1—5. 8; XII, 8/9. 10. 12. 14). Die Hauptjagdtiere sind der Löwe und der Eber, der Hirsch und der Steinbock. Der Perser erscheint zumeist zu Ross, seltener ist er abgestiegen und kämpft zu Fuss mit dem Tiere. Der Reiter, immer in dem Kostüm mit weiten Hosen, pflegt im Galopp dargestellt zu sein, wobei Ross und Reiter in der schon hervorgehobenen realistischen, aber wenig schönen Weise gebildet erscheinen. Natürlich ist das Pferd immer mit der Satteldecke versehen und in seinen Schwanz ist ein Knoten gebunden. Eine Ausnahme macht Tafel XI, 4, wo auch das Pferd die schwungvolle rein griechische Auffassung zeigt; der Stein ist indes, wie schon oben Seite 119 bemerkt, gewiss in Griechenland und nicht wie die anderen in Persien gearbeitet. Auch die Jagdtiere, namentlich der Eber, sind in Bewegung und Form sehr naturwahr, aber ohne Rücksicht auf Schönheit der Linien gebildet. Die Ionier in Persien scheinen einem mehr trockenen Realismus gehuldigt zu haben, und der höhere Schwung der Kunst des freien Heimatlandes war ihnen in der Fremde etwas abhanden gekommen, während der Natur- und Wahrheitssinn, der sie von jeher auszeichnete, geblieben war. — Zu den Jagdbildern sind auch noch Tafel XI, 11, der von den Hunden angefallene Eber und der fliehende Löwe mit dem Hunde Tafel XII, 2 zu rechnen. Zu Tafel XII, 14 sind auch noch Paris, Chabouillet No. 1096. 1097 zu fügen, wo dasselbe Bild, nur ohne den Hund erscheint. — Etwas altertümlich und steif ist das Bild eines Cylinders im British Museum[1], wo der Perser abgestiegen ist (das Ross steht hinter ihm) und den Eber bekämpft; es ist eine phönikische Inschrift zugefügt. Die gleiche Darstellung sieht man auf einem Kegel der Sammlung De Clerq.[2] Auf einem blassen Karneol-Cylinder derselben Sammlung[3] wirft der persische Reiter die Lanze nach einem fliehenden Damhirsch; es ist eine feine Arbeit griechischer Hand aus dem fünften Jahrhundert; noch ein anderer Cylinder derselben Sammlung lässt den berittenen Perser die Lanze in die Brust des sich aufbäumenden Hirsches stechen.[4] Auch ein Chalcedon-Skarabäoid des British Museum[5] zeigt einen von einem Hunde begleiteten berittenen Perser, der die Lanze auf einen Hirsch schleudert. Ein brauner Sard-Cylinder der früheren Sammlung Luynes im Cab. des médailles zu Paris (Lajard, Mithra pl. 54B, 8) stellt einen Damhirsch von reinster griechischer Arbeit und daneben einen reich belaubten Baum dar, der von dem landschaftlichen Realismus zeugt, den die ionische Kunst noch von der mykenischen ererbt hat; der Cylinder trägt eine persische Keilinschrift und war ohne Zweifel für einen Perser gemacht.

[1] Lajard, Mithra pl. 25, 4. Ménant, glyptique orient. II, p. 222, fig. 215.
[2] Collect. De Clerq II, pl. 3, 76.
[3] Ebenda I, pl. 33, 362.
[4] Ebenda I, pl. 39, 362 bis; Text p. 249. Der Stein wird als „Onyx noir rubané de blanc“ bezeichnet.
[5] Oriental. Abtheil., bez. A. R. C. 395.

An die Jagdfreuden sollte auch das Bild Tafel XII, 13 gemahnen, wo der mit dem Bogen bewehrte, heimkehrend schreitende Perser einen Vogel als Jagdbeute hält. Sehr merkwürdig ist das Bild Tafel XI, 13, wo es sich um die Erlegung eines Bibers handelt, die im Auftrage eines vornehmen berittenen Persers geschieht. Wahrscheinlich war der Biberpelz sehr geschätzt; im Avesta wird er als besonderer Schmuck dem Bilde der grossen Göttin Anaitis zugeschrieben.[1] — Vereinzelt ist ein Chalcedon-Skarabäoid im Louvre (chaldäischer Saal), wo der Perser nicht ein natürliches, sondern dämonisches Tier, einen Löwengreif tötet, ein Motiv, das auch bei den Persern der bekannten Vase des Xenophantos (Compte rendu 1866, pl. 4) erscheint.

Während die grosse höfische Kunst der Perser uns das Vorhandensein weiblicher Wesen völlig verschweigt, so erscheinen dagegen auf unseren Gemmen mehrfach vornehme persische Damen. Wir lernten schon die Königin mit ihrer Begleiterin auf dem Cylinder Fig. 80 kennen. Die einfach menschliche Gruppe eines Persers, der sich auf eine Lanze stützt, während eine Frau ihm eine Blume darreicht, eine Gruppe, die ganz in griechischem Geiste gedacht scheint, zeigt uns Tafel XII, 11, während Tafel XI, 6 und 10 die Perserin allein darstellen, wie sie dem Manne und seinen Gästen etwas zur Bewirtung und Begrüssung entgegenbringt, ein Salb- und ein Trinkgefäss nebst Schöpflöffel, sowie Blume und Kranz. Auch ein silberner Fingerring aus Cypern in Berlin (No. 179) gehört hierher; er zeigt dieselbe Figur der Perserin mit einer Trinkschale auf der Hand. Ferner kommt ein Chalcedon-Skarabäoid aus Aegina hinzu, von dem ich im Kunsthandel Abdruck nahm und der ganz mit Tafel XI, 10 übereinstimmt, nur dass die Figur nach der anderen Seite gewendet ist. Auch ein attischer Vasenmaler des fünften Jahrhunderts, der den Grosskönig und seine Gattin darstellen wollte, liess die letztere ihm ein trichterförmiges Gefäss kredenzen[2]; doch hatte er offenbar keine Anschauung von dem weiblichen Kostüm bei den Persern und vergriff sich deshalb darin, indem er der Frau das enge Aermeluntergewand und die Mütze gab, Dinge, die nur dem Manne gehörten. Dagegen sind unsere Gemmen offenbar, wie in der Bildung der Männer und ihrer Rosse, auch in der weiblichen Tracht sehr treu, weil ausgeführt von Künstlern, die unter Persern lebten. Besonders überraschend erscheinen die langen mit Troddeln verzierten Zöpfe, welche die Frauen tragen. Mir ist die gleiche Tracht aus antikem Bereiche nur noch von altetruskischen Werken bekannt, die eng mit alter kleinasiatischer Kunst zusammenhängen: die Tracht wird in Kleinasien heimisch gewesen und von den Perserinnen angenommen worden sein. Der auf unseren Gemmen auffallend hervortretende Geschmack für stark entwickelten Busen und entsprechende Glutäen erinnert fast an die mykenischen Frauengestalten, das schleppende Gewand an archaisch-griechische Vasen und das bekannte homerische Beiwort der Trojanerinnen ἑλκεσίπεπλος.

Ebenfalls in griechischem Sinne gedacht ist das Bild des einzelnen Persers Tafel XI, 14, der bequem auf den unter die Achsel gestützten Stab sich lehnend dasteht. Nichts speziell Persisches hat das Bild Tafel XII, 15 an sich; doch gehört der Stein nach Form und Stil hierher.

Recht lebendig und wahr pflegen die auf den jüngeren Steinen dieser Gattung häufigen Tierdarstellungen zu sein; doch kommen die Tiere fast nur in Einzelbildern, entweder ruhig schreitend oder laufend vor; so die Jagdtiere, der Löwe (Tafel XII, 21), der Eber (Tafel XII, 7),

[1] E. Meyer in Roscher's Lexikon I, 332.
[2] Museo Gregoriano II, 4, 2.

der Steinbock (Tafel XI, 21; XII, 5), ferner der in Vorderasien heimische Zebuochse (Tafel XII, 6), das Schaf (Tafel XI, 17). Auf den facettierten Steinen (Tafel XI, 7; XII, 16. 19. 20) erscheinen aber auch der auf griechischen Denkmälern seltene Bär und die auf jenen kaum je erscheinende Hyäne, ferner Fuchs und Storch, Wolf, Hirsch und Reh, der kleine Spitzhund und endlich Schwan, Wachtel, Maus und Heuschrecke. — Ein gesatteltes Pferd ohne Reiter auf dem Cylinder Berlin No. 180. — Selten sind Tiergruppen; zwei spielende Kälber Tafel XI, 16; zwei Stiere gegenüber auf einem Chalcedon-Skarabäoid im British Museum.[1] — Ebenda erscheint auf einem ebenfalls griechisch-persischen Chalcedon-Skarabäoid[2] ein emporsteigender Löwe, der Schild und Schwert in den Tatzen hält, als Symbol kriegerischen Mutes.

Das übernatürliche Element beschränkt sich auf diesen Gemmen durchaus auf die dämonischen Tiere. Die geflügelte weibliche Figur Tafel XI, 12 ist nur aus Versehen hier aufgenommen; der Stein ist nicht griechisch-persische, sondern rein orientalische und zwar, wie es scheint, noch spätassyrische Arbeit. Dagegen sind vortreffliche und relativ ältere griechisch-persische Werke die schönen Darstellungen des persischen gehörnten Löwengreifs mit den Adlerhinterbeinen Tafel XI, 19; XII, 1. 4; vgl. über diesen Typus meine Ausführungen in Roscher's Lexikon I, 1775. Ausnahmsweise erscheint dieselbe Darstellung wie Tafel XI, 19 auch auf einem Karneol aus Athen, der die Skarabäusform hat und gewiss in Griechenland selbst im Anfang des fünften Jahrhunderts gemacht ist[3]; ferner auch auf einem Karneol-Skarabäus in Paris[4], wo vor ihm das ägyptische Henkelkreuz angebracht ist, was auf phönikische Beziehung weist. In Paris befinden sich noch mehrere Skarabäoide und ein Kegel mit demselben Typus.[5] Auf einem griechisch-persischen Steine der Ermitage (P 4, 53) hat der Löwengreif ein Ebervorderteil in den Klauen.

Beliebt war auch das Bild des bärtigen Sphinx; es erscheint mit Königskrone Tafel XI, 20 und gehörnt Tafel XI, 18; vor einer Palme auf einem weissen Glasskarabäoid in Paris.[6] Ein seltsames Wesen ist die beistehend Fig. 85 abgebildete bärtige Sirene auf einem Steine dieser Gattung. — Der geflügelte Stier erscheint ruhig schreitend Tafel XII, 3, galoppierend auf dem Chalcedon-Skarabäoid Lajard, Mithra pl. 44, 18 und dem beistehend Fig. 86 abgebildeten Stein gleicher Form und gleichen Materiales, den ich im Kunsthandel notiert habe. Ein anderer Stein im Kunsthandel in Athen (beistehend Fig. 87) stellt den Flügelstier mit menschlichem bärtigem Kopfe und einem Bockshorne (also einen Bockstier, analog dem τραγέλαφος der Schriftsteller) dar — alles phantastisch-dämonische Bildungen, die echt persisch sind auf orientalischer Grundlage, die aber hier von Griechen für Perser gestaltet erscheinen.

Fig. 85. Fig. 86. Fig. 87.

Wenn wir nun zur Betrachtung der rein griechischen, nicht nur von, auch unter und für Griechen gefertigten Gemmen des freien Stiles vor Alexander, also der höchsten Blütezeit

[1] Oriental. Abtheil., bez. A. R. C. 394.
[2] Bez. 72, 6, 4, 1153.
[3] Erwähnt in Roscher's Lexikon I, 1775, Z. 25, in meinem Besitze.
[4] Chabouillet No. 1071; sitzend, die Tatze hebend.
[5] Chabouillet No. 1036. 1037. 1038. 1087.
[6] Chabouillet No. 1053.

der bildenden Künste in Griechenland, übergehen, so stellt sich das Material, über das wir verfügen, als ein verhältnismässig recht spärliches dar. Unter der Masse der erhaltenen Gemmen freien Stiles, die doch zu grossem Teile von den Erfindungen zehren, welche jener einzigen Kunstepoche verdankt werden, bilden die originalen Arbeiten jener Zeit selbst eine verschwindend kleine Minderzahl. Manche der späteren Kopieen kommen freilich den Originalen offenbar recht nahe[1], können aber diese doch lange nicht ersetzen. Leider hat die griechische Gemmenglyptik der Blütezeit nicht etwa wie die Keramik einen auswärtigen Markt gehabt. Die griechischen Siegelsteine waren kein geläufiger Handelsartikel für fremde Abnehmer, sondern wurden im wesentlichen nur für den heimischen Gebrauch gefertigt. Im Westen, in Italien, wohin die Menge bemalter Vasen ging, fanden wir zwar in der archaischen Epoche importierte ostgriechische Gemmen; allein seit die Etrusker (in der Zeit um 500 v. Chr.) sich auf die Glyptik geworfen hatten und diesen Zweig der Kunstthätigkeit mit ausserordentlichem handwerklichen Geschicke ganz besonders pflegten, war der Westen der östlichen Glyptik verschlossen; nur ganz vereinzelt als grosse Seltenheit kommt hier und da eine rein griechische Gemme der Blütezeit in Etrurien vor.[2] Nach Osten machten die ionischen Griechen zwar, wie wir soeben sahen, einen Vorstoss in das Perserreich hinein, allein die Steinschneider mussten sich dort den persischen Anschauungen mehr oder weniger bequemen und blieben nicht reine Griechen. Auch sind wohl rein ionische Gemmen des freien Stiles vor Alexander vereinzelt weiter im Osten, nach Syrien (Tafel XII, 25), ja bis nach Indien (Tafel XII, 22) verbreitet worden; doch ein eigentlicher Import hat nicht stattgefunden. Wohl aber bot den, alter Tradition nach, in den kleinasiatisch-ionischen Städten besonders thätigen Steinschneidern das Mutterland selbst erwünschten Absatz. Von den hier, namentlich im Peloponnes, auch in Attika gefundenen Steinen dieser Epoche ist ohne Zweifel ein grosser Teil von ionischer Arbeit (vgl. Berlin No. 307ff.; unsere Tafel XXXI, 4. 12), und der bedeutendste der Steinschneider dieser Epoche, der uns mit Namen bekannte Dexamenos, bezeichnet sich als Bürger von Chios; seine Arbeiten sind in Südrussland sowohl wie in Attika gefunden worden; es ist sehr wahrscheinlich, dass er zur Glanzzeit des attischen Reiches in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu Athen gelebt hat und dass seine Arbeiten von hier zusammen mit den anderen dort dabei gefundenen attischen Dingen nach den Kolonieen am Pontos gegangen sind. Athen wird überhaupt vermutlich in jener Zeit ein Sammelpunkt, wie für andere Künstler, so auch für die ionischen Steinschneider geworden sein, die von hier aus ihre Arbeiten verbreiteten.

Die Gruppe von Steinen, die mit den griechisch-persischen in engerem Zusammenhange steht, ja zum Teil selbst persischen Einfluss zeigt (wie Tafel XII, 45. 50; XIII, 5; LXI, 40), die als gewöhnlichstes Material den Chalcedon, als Form die des grossen dicken Skarabäoids mit dem in einen grösseren freien Luftraum ohne Randumfassung gesetzten Bilde verwendet (Tafel XI, 22ff.; XII, 22. 24—27. 31ff. 47ff.; XIII, 5—6. 9ff.; XXXI, 4. 12; LXI, 34; LXIII, 10), darf mit voller Zuversicht als ostgriechisch betrachtet werden. Sie haben eine gewisse weiche, breite, flotte, malerische Weise; sie geben die Figuren wie aus der Ferne

[1] Mehrere solche Kopieen sind auf unseren Tafeln neben den originalen Steinen gegeben: Taf. X, 22. 24. 25. 38. 39. 49. 52. 54. 55. 56. 58; XIII, 31. 43; XIV, 18. 19. 21. 28.

[2] Berlin No. 335 aus einem spätestens dem Anfang des 4. Jahrh. angehörigen Grabe zu Vulci; die Gemme ist schon durch die Form sicher ostgriechisch; es ist dieselbe facettierte rechteckige durchbohrte Form, die im griechisch-persischen Kreise beliebt ist (Fig. 78).

auf luftigem Hintergrunde gesehen; aber sie gehen deshalb nicht ins Einzelne und lassen die Sorgfalt und Schärfe des nahen Sehens vermissen. Die Werke des Dexamenos des Chiers gehören nicht zu dieser Gruppe; sie zeigen eine viel knappere, subtilere, feinere Art; in dieser werden wir wohl den Einfluss zu erkennen haben, den Athen auf den Künstler ausübte. An diese feine Weise des Dexamenos schliesst sich dann eine Reihe der vorzüglichsten erhaltenen Steine an (wie Tafel XII, 41; XIII, 30; XIV, 2. 14. 15. 20; XXXI, 3), die wohl von Athen ausgingen. Die reine Ruhe und Schönheit der phidiasischen Kunst scheint sich in einigen Stücken besonders klar auszuprägen (vgl. Tafel IX, 30. 33; XIII, 6; XIV, 14. 31. 32), während andere mehr auf Zusammenhang mit den grossen ionischen Malern der Zeit des Peloponnesischen Krieges in Athen, Zeuxis und Parrhasios, hindeuten (wie die Kentaurin Tafel XII, 41 und der Philoktet Tafel XXXI, 10, der sehr wohl mit Parrhasios' durch Epigramme bekanntem Bilde des Philoktet zusammenhängen könnte).

Die knappere Form, welche die laxe ionische Weise in dem Athen der phidiasischen Epoche gewonnen hatte, verbreitete sich dann nach dem Westen. Wie hier in Grossgriechenland und Sizilien in der Zeit nach 440 auf den Münzstempeln mit einem Male der von Athen dahin verpflanzte vollendet freie, weiche und doch keineswegs laxe, auf ionischer Basis erwachsene Stil der phidiasischen Kunst auftritt, habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargelegt (Meisterwerke S. 143 ff.). Zu den in Syrakus thätigen Künstlern dieser Richtung gehörte Phrygillos, wie der Name andeutet wohl ein Kleinasiate, der aber in Athen seine Bildung empfangen haben wird. Ausser mehreren für Syrakus geschnittenen Münzstempeln kennen wir eine Gemme von ihm (Tafel XIV, 6), die eine freie weiche, mit attischen Denkmälern nächst verwandte Weise zeigt. Was ohnehin vorauszusetzen war, dass Stempel- und Gemmenschneiden von denselben Personen ausgeübt ward, wird hier durch ein gutes Beispiel bestätigt. Die Münzen lehren nun, dass jene attische Richtung in Unteritalien und Sizilien gegen Ende des fünften Jahrhunderts sich trotz der weichen Schönheit, die sie erstrebte, doch nicht minder exakte saubere Vollendung auch der kleinsten Einzelheiten bei knappster Raumfüllung zum Ziele setzte. Darum sind ihre Münzen zu jenen herrlichen Kabinetsstücken geworden, als welche sie schon im Altertum bewundert wurden. Im Gemmenschnitt aber haben jene Künstler die Sorgfalt noch gesteigert; ein Beispiel ist Tafel IX, 49, wahrscheinlich, wie Evans vermutet, eine δημοσία σφραγίς, ein öffentliches Beamtensiegel von Syrakus, da das Bild genau mit Goldmünzen des Euainetos und Kimon stimmt, nur noch viel feiner und minutiöser gearbeitet ist; wahrscheinlich stammt es von Euainetos. Andere Gemmen, die nach Fundort, Stil oder Typen diesen Meistern in Grossgriechenland zuzuschreiben sein dürften, sind z. B. Tafel IX, 39 (= LI, 20). 40. 46; X, 42; LXI, 27.

Auch aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts haben wir ein Beispiel wahrscheinlicher Identität eines Münzstempel- und Steinschneiders in der Person des Olympios, von dem der herrliche Stein Tafel XIV, 8 herrührt und dem sehr wahrscheinlich auch die mit 'Ολυμ oder 'Ολυ signierten prachtvollen arkadischen Bundesmünzen mit dem sitzenden Pan gehören.[1] Damals, nach 370, wurde Arkadien für die attische Kunst erobert; auch Olympios war gewiss ein Vertreter attischer Kunst in Arkadien; die Gemme mit seinem Namen ist denn auch in Athen zum Vorschein gekommen. Ein Zeit- und Kunstgenosse von ihm muss der ausgezeichnete Steinschneider gewesen sein, der, wie es scheint, Onatas hiess und von dem die herrliche

[1] Vgl. im Jahrb. d. Inst. III, 1888, S. 121.

Nike Tafel XIII, 37 herrührt. Diesen Werken nächst verwandte Steine sind Tafel XIV, 7; XXXI, 9. 11; XIII, 31 (als Kopie).

Es giebt italische Arbeiten des fünften bis vierten Jahrhunderts, die von den westgriechischen schwer zu scheiden sind; auf unseren Tafeln sind einige von dieser Art, die wir besser später mit den italischen betrachten werden (Tafel IX, 63; X, 8. 11. 13. 15. 16. 18. 40; XIII, 26; XIV, 10).

Nachdem wir so einige Hauptgruppen und Richtungen geschieden haben, betrachten wir die Gemmen dieser Epoche nach Formen und Technik.

Der Skarabäus, die Hauptform der vorangegangenen Periode, ist im Zurückweichen und allmählichen Verschwinden begriffen. Die griechisch-persische Glyptik verwendet ihn, wie wir sahen, gar nicht mehr, und dasselbe ist bei der dieser nächststehenden ionischen Gruppe der Fall. Dagegen in Hellas und Grossgriechenland kommt er nicht nur im strengen, sondern auch dem vollendet freien Stile des fünften, aber im vierten Jahrhundert auch hier fast gar nicht mehr vor. Auf unseren Tafeln sind hierhergehörige Skarabäen Tafel IX, 34. 57; X, 23. 53. 59; XI, 30. 33. 44; XII, 36. 37. 43. 46; XIII, 2. 23. 27. 34; XIV, 2. 31. 32. 37. 39; XXXI, 2; LXI, 18. 26. Ausser den hier gegebenen Skarabäen sind mir nur noch ganz wenige hierhergehörige Stücke bekannt: Berlin No. 296, sehr ähnlich unserer Tafel XI, 25 und Berlin No. 297. Ferner noch einige Stücke aus Kertsch: Compte rendu 1862, pl. 1, 13; S. 17, Adler mit einem Hasen in den Klauen, von dem schönsten freien, dem des Dexamenos verwandten Stil. Compte rendu 1865, pl. 3, 28; S. 89 ein weidender Hirsch; 1870/71, pl. 6, 20; S. 213 ein Löwe, beide freien Stiles und ohne Strichrand; der Käfer ist nur ganz flüchtig gearbeitet. Der in einem Grabe des vierten bis dritten Jahrhunderts in Südrussland gefundene Skarabäus Compte rendu 1882/83, pl. 2, 8. 9; S. 41 ist dagegen trotz des Fundortes italisch und wird von uns in einem späteren Abschnitte genauer besprochen werden. Ein ganz vorzüglicher griechischer Karneol-Skarabäus mit goldenem Bügel befindet sich noch im Museum zu Kopenhagen; er stellt einen entzückenden Mädchenkopf im Profil dar, dessen Haar auf dem Wirbel in eine Schleife geschlungen ist (vgl. zur Tracht Tafel XIV, 37). Die Arbeit gehört dem Ende des fünften Jahrhunderts an. Einen ähnlichen Karneol-Skarabäus mit einem Mädchenkopf, dessen Haar oben in einem Schopf endet, giebt Caylus, recueil d'ant. VI, pl. 33, 5 wieder.

In zwei vereinzelten Fällen ist der Skarabäus in Gold gearbeitet und dabei der Käfer mit höchster Sorgfalt ausgeführt; auf der Unterseite befindet sich ein in das Gold graviertes Bild: das eine Beispiel stammt aus Tarent (Annali dell' Inst. 1874, tav. S, p. 204; vgl. Bull. 1874, 87); das Bild, im schönsten Stile des fünften bis vierten Jahrhunderts, zeigt eine sitzende Frau mit Spiegel und Kranz; die Beischrift ΔΩΡΟΝ bezeichnet das kostbare Stück als ein Geschenk. Das andere (Compte rendu 1865, pl. 3, 24. 24a) fand sich bei Kertsch in einem reichen Grabe jener Epoche; das Bild stellt Aphrodite und Eros dar (vgl. Fig. 96 unten S. 141).

Auch in dieser Periode kommen noch zuweilen dem Skarabäus analoge Anhänger vor, die mit dem plastischen Bilde eines gelagerten Löwen, auf der glatten Unterseite mit einem gravierten Bilde geziert sind. Ein treffliches Stück dieser Art ist (aus dem Kunsthandel) in Gazette archéol. 1875, p. 13 (vgl. p. 11) abgebildet; es ist ein Karneol; das gravierte Bild stellt einen halb in einen Delphin verwandelten Tyrrhener dar, ganz wie diese auf dem Lysikrates-Denkmal erscheinen. Die Gemme scheint älter als jene Skulptur zu sein. Andere Beispiele solcher liegenden Löwen aus Karneol, doch mit unbedeutenderen Bildern, sind:

Berlin No. 330, aus Smyrna; aus Südrussland: Antiqu. du Bosph. pl. 16, 8. 11. 12. Compte rendu 1870/71, pl. 6, 21. 21a; S. 213. Ohne graviertes Bild: Compte rendu 1869, pl. 1, 17; S. 139. — Auch diese Gemmenform wurde zuweilen ganz in Gold ausgeführt, so Compte rendu 1865, pl. 3, 23. 23a mit dem gravierten Bilde eines Kultbildes der Artemis (beistehend Fig. 88. 89).

Fig. 88. (Nach CR. 1865, pl. 3, 23.)

Fig. 89. (Nach CR. 1865, pl. 3, 23a.)

Bei weitem die gewöhnlichste, ja die eigentlich herrschende Gemmenform dieser Epoche ist die des Skarabäoids. Die griechisch-persischen und ihnen verwandten ionischen Steine zeigen, dass sie insbesondere im Osten heimisch war und von hier aus den Skarabäus auch in Griechenland selbst immer mehr zurückdrängte. Die hierhergehörigen Beispiele dieser Form auf unseren Tafeln sind: Tafel IX, 26—28. 31—33. 50. 51—54. 56. 58. 60—63; X, 9. 28. 41. 44; XI, 22—29. 31. 32; XII, 22—27. 29. 31—35. 38—42. 44. 45. 47—51; XIII, 1. 3—10. 12—15. 18—22. 24. 25. 29. 32; XIV, 1. 3. 6. 12. 13. 15—17. 20. 29. 33; XXXI, 1. 3—5. 8—10. 12—14; LXI, 34. 36. 38—40; LXIII, 9—11. Mehrere andere bemerkenswerte Stücke werden wir in dem Ueberblick über die Darstellungen zu erwähnen haben. Die Form des Skarabäoids ist hier immer die gewöhnliche, die, wie wir sie in der vorigen Periode schon ausgebildet fanden (vgl. S. 91, Fig. 65). Die ionischen Stücke sind wie die griechisch-persischen meist von besonderer Grösse und auch Dicke, indem die Wölbung eine sehr starke zu sein pflegt. Die Skarabäoide wurden mittels ihrer Durchbohrung an Bügeln beweglich getragen, sei es als Anhänger, sei es am Finger.

Von Wichtigkeit ist jedoch, dass sich in dieser Epoche auch schon die Formen vorbereiten, welche in der folgenden die herrschenden werden. Man begann nämlich zuweilen das Bild auf die konvexe Seite des Steines zu setzen. Zunächst ist der seltene Fall zu nennen, wo beide Seiten, die flache untere wie die gewölbte obere mit je einem Bilde geziert sind; so Tafel XII, 38. 39. Auf einem in einem Grabe des fünften Jahrhunderts in Südrussland gefundenen Skarabäoid von schwarzem Steine[1] ist unten eine säugende Kuh, auf der konvexen Oberseite die geflügelte Sonnenscheibe in persischer Stilisierung graviert (Compte rendu 1877, pl. 3, 7. 8; S. 224f.). Dann aber kommt es vor, dass nur auf der gewölbten Seite ein Bild sich befindet. Die Wölbung pflegt aber dann eine flache zu sein. So ist das schöne Bild des verbrannten Skarabäoids Compte rendu 1862, pl. 1, 12, die nackte Frau am Luterion, auf die flachgewölbte Seite graviert. Unsere Tafeln enthalten ferner einige wichtige Beispiele: noch dem strengeren Stile des fünften Jahrhunderts gehört Tafel X, 17 an; dem frei schönen Stile des fünften bis vierten Jahrhunderts Tafel XIV, 27 und IX, 53. Diese beiden Steine haben nur eine sehr flache Wölbung und sind überhaupt dünn; hätten sie nicht die Durchbohrung, durch welche ein beweglicher Goldbügel geht, würden sie sich von Ringsteinen nicht unterscheiden.[2] Hier näherte sich also die Skarabäoidform dem Ringsteine. Bei Tafel X, 21 haben wir einen weiteren Beleg dieser Annäherung; das Bild, dem Ende des fünften Jahrhunderts angehörig, befindet sich auf der flach konvexen

[1] Nicht Glas, wie Stephani angiebt.

[2] Ein verbrannter Stein der Ermitage CV 3, 33, opak grau mit bräunlichen Tönen, hat ganz die Form eines flachen Ringsteines, nur ist er ziemlich dick und wie ein Skarabäoid durchbohrt. Er gehört dem 4. Jahrh. an und zeigt Eros, der den Bogen spannend auf einem Löwen reitet. Die Arbeit ist flüchtig.

Seite des durchbohrten Steines; dieser aber ist trotz der Durchbohrung in antiker und keineswegs später Zeit in einen festen goldenen Ring unbeweglich gefasst worden. Durchbohrte Skarabäoide ohne Bild haben sich in Südrussland mehrfach in feste Goldringe unbeweglich gefasst gefunden, und zwar schon in Gräbern des fünften bis vierten Jahrhunderts (Compte rendu 1870/71, pl. 6, 22; ebenda S. 214, Anm. 2 andere Beispiele; 1880, pl. 3, 6). Man sieht, wie das Bedürfnis nach fest gefassten Ringsteinen um sich greift und selbst dafür nicht bestimmte durchbohrte Gemmen sich anpasst. Und man sieht ferner, wie die Hauptform der Ringsteine der folgenden hellenistischen Epoche, die konvexe entstand: aus dem auf die obere gewölbte Seite des Skarabäoids gesetzten Bilde. Wohl schon der Alexanderzeit angehörige Beispiele eines Skarabäoids mit dem Bilde auf der ziemlich stark konvexen Oberseite bieten Tafel XIV, 29 und Tafel IX, 52; bei letzterem Stück (ähnlich Berlin No. 1011 aus hellenistischer Zeit) ist die gerade Seitenwand des Skarabäoids schon fast ganz in Wegfall gekommen und die Wölbung erhebt sich gleich über der flachen Unterseite. Man brauchte nur die Durchbohrung aufzugeben, und die Form des konvexen Ringsteines war fertig.

Gewöhnliche undurchbohrte Ringsteine sind denn auch in unserer Periode, dem fünften bis vierten Jahrhundert, nicht mehr ganz selten. Doch sind sie, da man hier nicht den äusseren Anhalt an der Steinform hat wie bei dem Skarabäoid, nicht leicht auszusondern aus der Masse der späteren Ringsteine, indem man, wenn nicht die Fundumstände etwas beweisen, nur nach Stil und Arbeit zu urteilen hat. Diese lassen allerdings bei eingehendem Studium zumeist ein bestimmtes Urteil zu. Als sichere und bedeutende Beispiele von Ringsteinen des freien Stiles des fünften bis vierten Jahrhunderts sehe ich an: die konvexen Steine Tafel X, 31; XIV, 26; XXXI, 11; LXI, 29; LXII, 10; ferner die flachen Tafel IX, 49; X, 48; XIV, 8. 24; weniger bedeutend sind Tafel X, 26. 29; XII, 30; XIII, 33. 38; XXXI, 6. 7.

Auf Cypern kamen in den von Ohnefalsch-Richter genau beobachteten Gräbern von Polis tis Chrysoku (Marion)[1] mit Vasen des fünften bis vierten Jahrhunderts mehrfach Metallfingerringe vor mit Einlassung für Steine, die verloren waren. Auch in Gold und Silber gefasste undurchbohrte Steine kamen vor, die aber zum Anhängen bestimmt waren; so eine gravierte Nike auf einem in Silber wie ein Medaillon gefassten Chalcedon aus einem Grabe des vierten Jahrhunderts.

In den Inventaren des Parthenon werden mehrfach Siegelsteine erwähnt mit zumeist goldenen, seltener silbernen oder vergoldeten Ringen (σφραγὶς λιθίνη χρυσοῦν δακτύλιον ἔχουσα und ähnlich); allein es bleibt hierbei ungewiss, ob diese δακτύλιοι wirklich mit festgefassten Steinen versehene Fingerringe oder nicht vielmehr, der gewöhnlichen Sitte der Zeit entsprechend, bewegliche mittels einer Durchbohrung an dem Stein befestigte Ringbügel waren. Es erscheinen hier auch σφραγῖδες ἄνευ δακτυλίων (auch ὄνυξ ἄνευ δακτυλίου) und σφραγῖδες λίθιναι ψιλαί, d. h. wohl durchbohrte Siegelsteine ohne die beweglichen Ringbügel von Metall. Ungewiss bleibt auch, ob die Bezeichnungen, die eine feste Metallfassung der Siegelsteine andeuten (σφαγῖδες ὀνύχιναι περίχρυσοι, σφραγὶς ἴασπις περικεχρυσωμένη, ἀργυρίῳ δεδεμέναι ἰάσπιδες, σαρδία ἀργυρίῳ δεδεμένα) auf Fassung als Medaillon, Anhänger oder anderen Schmuck, oder, was freilich weniger wahrscheinlich, als feste Fingerringe zu beziehen sind. Dagegen kommen in den der hellenistischen Zeit angehörigen Inventaren von Delos sichere Fingerringe mit festgefassten Siegelsteinen vor; hier heisst es denn auch nicht wie dort „ein

[1] Ich stütze mich hier auf die handschriftlichen Ausgrabungsberichte von Ohnefalsch-Richter.

Siegelstein, der einen Ring hat", sondern „ein Ring, der einen Siegelstein hat" (δακτύλιος λίθον oder σφραγῖδα ἔχων, vgl. Bull. de corr. hell. 1882, p. 122).

Wie ganz gewöhnlich es im vierten Jahrhundert war, einen δακτύλιος zu tragen, lehrt eine Erzählung bei Plutarch (Timol. 31): Timoleon steht am Bache Damyrias dem Hiketes gegenüber; von seinen Offizieren, den ἰλάρχαι, will jeder als der erste über den Bach; da nimmt Timoleon jedem seinen δακτύλιος — es hatte also jeder einen — und lost damit; der Ring, der zuerst herauskam, hatte als Gravierung (γλυφή) ein Tropaion, was als gute Vorbedeutung begrüsst ward. Diese Ringe waren gewiss zumeist solche von Metall. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges scheint das Ringetragen aber noch ein Luxus gewesen zu sein, durch den sich die Vornehmen und die Stutzer auszeichneten; in diesem Sinne werden bei Aristophanes, Eccl. 632, die σφραγῖδας ἔχοντες genannt. Eupolis führte, um diese Zeit, von den Kyrenäern als Zeichen ihres weichlichen Luxus an — mit starker Uebertreibung natürlich —, dass bei ihnen der Geringste schon Siegel im Werte von zehn Minen trage (ὅστις αὐτῶν εὐτελέστατος σφραγῖδας εἶχε δέκα μνῶν, Aelian, var. hist. 12, 30). Von Leuten, die auffallen wollten, von den Sophisten — die Aristophanes, Nub. 332, darum σφαγιδονυχαργυροκομήτας nennt — und den Musikvirtuosen, wie dem berühmten Flötenbläser Ismenias (Plin., nat. hist. 37, 6), wird schon aus eben dieser Epoche berichtet, dass sie sich mit vielen glänzenden Gemmen, wohl insbesondere an den Händen schmückten.

Das eigentliche Material für die als Ring am Finger getragenen Siegel ist indes noch in der ganzen Epoche vor Alexander, sowie in der alten Zeit, nicht Edelstein, sondern das Metall, aus dem der Ring selbst besteht. Fingerringe aus Metall mit in das letztere gravierten Bildern waren im fünften bis vierten Jahrhundert in Griechenland sehr beliebt. Der minder Bemittelte wählte als Material die Bronze. Es werden bei den Ausgrabungen in Griechenland fortwährend zahlreiche Bronzefingerringe mit gravierten Bildern gefunden, die aber meist so zerstört zu sein pflegen, dass man sie nicht beachtet. Unter den in Olympia gefundenen Ringen dieser Art waren nur ganz wenige mit einigermaassen kenntlichem Bilde (vgl. Olympia Band IV, die Bronzen S. 186f.; ein sitzender Zeus; Hermes als Sandalenbinder; Athena); sie gehörten dem vierten Jahrhundert an. In die grossen Museen gelangen diese unscheinbaren Altertümer in der Regel nicht. Ein bemerkenswertes Exemplar, vermutlich peloponnesische Arbeit vom Anfang des vierten Jahrhunderts, Kore mit Fackeln und einem an Polykletisches erinnernden Kopftypus ist in Berlin (No. 295). Drei Exemplare aus Kertsch (Hermes, Sirenen, Vögel) im Compte rendu 1877, pl. 2, 21—23 scheinen auch ins vierte Jahrhundert zu gehören (sicher nicht in die Kaiserzeit, wie Stephani will). Auf der unteren Stufe des grossen Tempels zu Selinus hat man eine Menge von verbrannten Urkunden herstammende Siegelabdrücke in Thon gefunden, die der Zeit vor 249 v. Chr. (der zweiten Zerstörung der Stadt) angehören.[1] Die Siegelbilder sind meist von sehr einfacher flüchtiger Art und stammen, worauf die Weise des Schnittes deutet, zum weitaus grössten Teile offenbar nicht von Steinen, sondern von Metall-, und zwar, da es Siegel geringerer Leute scheinen, zumeist von Bronzeringen.[2] Einer der Abdrücke[3] stimmt zufällig ganz überein mit dem Bilde eines der oben erwähnten Bronzeringe von Olympia (der sandalenbindende Hermes).

[1] Dieselben sind nach Typen geordnet (es sind 438 Typen) und herausgegeben von Salinas in Notizie d. scavi 1883, p. 288—314; tav. 7—15.

[2] Schon Salinas in seiner trefflichen Besprechung a. a. O. p. 298 erkannte, dass viele Abdrücke von Metallringen stammen.

[3] A. a. O. tav. 9, L.

Seltener als von Bronze waren die Siegelringe der geringeren Leute von Silber. Auch diese pflegen durch Oxydation entstellt oder vernichtet zu sein (z. B. Berlin No. 294). Zwei gute Exemplare giebt unsere Tafel LXI, 31. 33; davon ist 31, wie im Texte bemerkt, wahrscheinlich grossgriechisch; der Herakles erscheint sehr ähnlich auf Münzen jener Gegenden und auch unter den Siegelabdrücken von Selinus.[1]

Gut erhalten sind uns fast nur die Metallringe der Reicheren, die aus Gold bestanden. Unsere Tafeln geben eine Auswahl der vorzüglichsten Beispiele (Tafel IX, 35—48; X, 10. 14. 19. 20. 27. 33—37. 42. 43. 45—47. 50; LXI, 27. 28. 32. 35). Das Ringschild, welches die Gravierung trägt, ist an den älteren Stücken immer gestreckt oval und häufig an den Enden zugespitzt (z. B. Tafel IX, 35—42); später wird die Form breiter oval und nähert sich mehr der kreisrunden (Tafel IX, 43. 45. 47. 48; X, 41. 46. 50), bis sie gelegentlich selbst kreisrund wird (Tafel X, 46). Der Ringreif pflegt bei den älteren Stücken nicht rund, sondern ganz, oder häufiger nur da, wo er an das Ringschild stösst, scharf drei- oder vierkantig gebildet und von dem Schilde hart abgesetzt zu sein. Insbesondere ist dies bei denjenigen Ringen der Fall, welche als Material blasses mit Silber gemischtes Gold, sogenanntes Elektron zeigen (Tafel IX, 41; X, 10. 27. 35. 36. 37). Schon einige unter den Denkmälern der vorigen Periode erwähnte Ringe des strengen Stiles (S. 103) haben diese selben Eigentümlichkeiten der Form und des Materiales. Durch die Münzen wissen wir, dass das Elektron speziell in Kleinasien beliebt war. Ringe jener Art sind bisher in Südrussland, auf Cypern und in Sizilien gefunden worden. Bei zweien kommen Inschriften vor, die durch Schreibart wie Dialekt sich als ionisch erweisen und nahe der Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen sind (Tafel IX, 41; X, 27). Wir sind danach berechtigt diese Gattung von Blassgoldringen als ionische zu bezeichnen. Die erwähnten zwei Ringe mit den Inschriften der Namen, sei es des Besitzers, sei es des Künstlers, sind besonders hervorragende bedeutende Stücke. Beide zeigen eine in schräger Vorderansicht sitzende Gestalt mit geschickter Wiedergabe der Verkürzung. Der Barbar, der den Pfeil prüft (Tafel X, 27), wird gewöhnlich als Skythe bezeichnet; mit Unrecht; es ist vielmehr ein vornehmer Perser dargestellt, wie wir schon im beschreibenden Tafeltexte, obwohl hier die Figur noch „Skythe“ genannt ist, S. 52 angedeutet haben; sowohl der Kopftypus als die Tracht sind durchaus persisch; zu vergleichen ist auch der in dem ganz gleichen Motive mit dem Pfeile dargestellte, nur künstlerisch minderwertige, sitzende vornehme Perser der in Kilikien zu Anfang des vierten Jahrhunderts geprägten Münzen des Datames (Babelon, les Perses Achém. pl. 4, 15. 16). Der Künstler jenes Ringes hat die Perser gewiss aus der Nähe wohl gekannt. — Von ganz besonderem Interesse ist aber auch der zu eben dieser Serie ionischer Elektronringe gehörige mit dem bärtigen Griechenkopfe Tafel X, 35. Er ist (vgl. meine Bemerkungen im Berliner Katalog No. 287) ein Werk von grossartigem Realismus, wie er in der älteren Zeit, welcher der Ring nach Form und Material noch angehören muss — er findet nur an Stücken des fünften Jahrhunderts seine genauen Parallelen —, nur im ionischen Kunstkreise vorkommt. Die nächste Analogie bietet der auf kyzikener Elektronmünzen[2] vorkommende prachtvoll realistische Porträtkopf eines älteren bärtigen Mannes mit bekränzter Glatze; diese Münzen können nicht später als die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts sein; wahrscheinlicher aber gehören sie noch ans Ende des fünften Jahrhunderts; sie stellen, so sehr dies auch allen Regeln der Münztypik jener Epoche widerspricht,

[1] Vgl. a. a. O. tav. 8, XII ff.

[2] Numism. chron. ser. 3, vol. 7 pl. 4, 2. 3; p. 93; besser in British Mus., catal., Mysia pl. 8, 9.

ein zweifelloses eminent realistisches Porträt dar.[1] — Ionisch wie dies Porträt ist auch der herrliche Silenskopf auf dem derselben Serie angehörigen Elektronringe Tafel X, 36.

Eine ältere Gruppe der goldenen Ringe, die etwas vor die Mitte des fünften Jahrhunderts gehören wird, zeigt noch etwas strengen Stil. Zu diesen sind auch die seltenen Beispiele zu rechnen, welche das Bild nicht graviert, sondern in Goldblech getrieben zeigen, wie die sitzende Penelope Tafel X, 20 und die dort genannte Replik Antiqu. du Bosph. pl. 18, 9; dazu gesellt sich ein ähnliches Exemplar in Berlin No. 293. Die Technik ist dieselbe wie sie in jener archaischen besonders in Etrurien gefundenen Gruppe von Goldringen vorkommt (S. 87; 88, Fig. 63), und auch hier ist ionischer Ursprung anzunehmen.

Zu der jüngeren Klasse der Goldringe, die aus gelbem Golde bestehen, meist breites ovales Schild und runden allmählich in das Schild übergehenden Reif haben, gehören von bemerkenswerten Stücken, die nicht auf unseren Tafeln stehen, namentlich noch einige aus südrussischen Gräbern in der Ermitage: Compte rendu 1865, pl. 3, 25 (unten Fig. 97) die bekleidete Aphrodite, die mit dem Rädchen spielt, nach dem Eros langt; 1861, pl. 6, 6 Aphrodite und Eros; 1870/71, pl. 6, 19 verhüllte Frau mit einem Reh (unten Fig. 101); 1865, pl. 3, 39 Frau am Luterion; ferner 1876, pl. 3, 34; 1877, pl. 5, 12 vorzügliche Tierkampfgruppen aus dem fünften Jahrhundert; 1870/71, pl. 6, 18; 1865, pl. 3, 26 (unten Fig. 104); 1861, pl. 6, 8, phantastische Tiere u. dgl. An eine skythische Ringform schliessen sich die offenen Goldringe mit übergreifenden Enden an, die aus dem Königsgrabe von Nikopol stammen (Tafel X, 14 und Compte rendu 1864, pl. 5, 10—12; S. 182). Mehrere gute griechische Goldringe, aber ohne bedeutende Bilder, besitzt das Museum des Louvre. Ein sehr schöner Ring aus einem Grabe von Curium auf Cypern mit dem Bilde einer gelagerten Frau kam jüngst ins Britische Museum. Bei Lampsakos fand man in der Nekropole mit bemalten Vasen und Münzen des vierten Jahrhunderts zusammen den beistehend Fig. 90 nach Journ. of hell. stud. 1898, p. 129 abgebildeten grossen schönen Goldring; die sitzende ganz bekleidete Aphrodite hält ein Stäbchen und spielt daran nach griechischer Sitte mit ihrem Söhnchen „alla morra". Der Ring scheint nicht jünger als die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts.

Fig. 90.
(Nach Journ. of hell. stud. 1898, p. 129.)

Die Form des Metallringes ward in vereinzelten Fällen in geschnittenem Stein nachgeahmt, indem man ganze Fingerringe jener Form aus Edelstein, wie Karneol, herstellte. Dass man dabei eben die Metallringform nachbildete, ist eine Bestätigung dafür, dass diese die eigentlich typische für den Fingerring war. Ein solcher Karneolring aus Südrussland (Schlussvignette S. 146 nach Compte rendu 1870/71, pl. 6, 24) mit dem Bilde einer badenden Frau stammt nach Stil und Ringform noch aus dem vierten Jahrhundert; sein Bild ist auf unserer Tafel XXXIII, 43 mit Unrecht unter jüngere Gemmen gestellt. Stephani ebenda S. 216, Anm. nennt noch einige ungravierte gleichartige Edelsteinringe aus südrussischen Gräbern.

Wir kommen zu den übrigen Formen der Edelsteingemmen. Da ist vor allem zu bemerken, dass der Cylinder, zweifellos unter persischem Einfluss und in ionischem Kreise, jetzt wieder öfter erscheint, freilich zumeist in etwas modifizierter Gestalt. Diese Cylinder

[1] Gardner, types p. 175, möchte es als Silen oder Priap erklären, doch hat es nicht das geringste mit den Typen dieser Dämonen gemein. Kein antiker Betrachter konnte etwas anderes als ein Porträt in dem Kopfe sehen.

sind den griechisch-persischen Steinen gleichzeitig, doch haben sie reinst griechische Bilder des schönen Stiles des fünften bis vierten Jahrhunderts und waren ohne Zweifel von Griechen getragen. Vielleicht bezieht sich die Bezeichnung κύλινδρος oder κυλινδρίσκος χρυσένδετος, die sich in den Tempelinventaren von Delos findet (Bull. corr. hell. 1882, p. 123), auf solche Steine.

Die gewöhnliche orientalische Cylinderform zeigt Berlin No. 336 mit dem schreitenden Stier; ferner ein von mir im Kunsthandel abgedrückter Cylinder aus Attica, mit dem Löwen, der den Stier zerfleischt, im Stile sehr ähnlich wie Tafel XI, 24. Der beistehend (Fig. 91) abgebildete sehr lange und dünne Karneol-Cylinder aus Syrien in der Sammlung De Clerq in Paris (Collect. De Clerq I, pl. 36, 410; p. 238) ist im reinsten griechischen Stile der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts gehalten und stellt Nike dar, die Weihrauch auf ein Thymiaterion streut zur Siegesfeier. Ein Cylinder aus Rhodos im Ashmolean Museum zu Oxford zeigt das im vierten Jahrhundert beliebte Thema der Frau mit einem Kranich. In einer wunderbar schönen Goldfassung vom exquisitesten Geschmacke des vierten Jahrhunderts befindet sich, an einer goldenen Halskette, ein Karneol-Cylinder im South Kensington Museum zu London (bez. 122–64); in feiner griechischer Arbeit zeigt er das Bild einer halbnackten Frau, welche die Hand gegen einen Kranich ausstreckt. Endlich ist noch ein verbrannter Cylinder aus Südrussland in der Ermitage zu nennen[1], dessen zwei Figuren wir beistehend abbilden; sie sind in zierlich archaistischem Stile gehalten und stellen den bärtigen Dionysos und eine Nymphe oder Göttin mit dem Thyrsos dar; sie sind leicht und flüchtig ganz in der Art des vierten Jahrhunderts graviert. Auch auf einem dunkelroten Karneol-Cylinder aus einem Grabe des vierten Jahrhunderts in Südrussland ist ein Bild archaistischen Stiles, Herakles und Apollon im Streit um den Dreifuss, dargestellt.[2] Hier ist das von den Figuren nicht bedeckte Stück des Cylinders abgeplattet und gerade geschliffen.

Fig. 91.

Fig. 92.

Diese modifizierte Form des Cylinders mit einer abgeplatteten geraden Fläche war in Griechenland in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts beliebt geworden; doch setzte man das Bild dann auf die abgeschnittene gerade Fläche, und der Grund der Abplattung war wohl eben der, eine bequemere Fläche für Anbringung des Bildes zu erhalten. Unsere Tafeln geben die mir bekannten bemerkenswerten Beispiele dieser Art alle wieder (Tafel IX, 29; X, 32; XI, 41; XIII, 35; XIV, 11. 14). Ganz gleichartig sind die Stücke, wo der Cylinder mehr die sogenannte Schieberform hat, in der Mitte anschwellend, nach den Enden dünner werdend, mit einer gerade abgeschnittenen Bildfläche: Tafel IX, 30. 55. 59. Alle diese Gemmen gehören dem schönsten Stile des fünften Jahrhunderts an; mehrere sind ganz in der Art des Dexamenos von Chios gearbeitet.

Auch rechteckige durchbohrte Steine mit facettierter Oberseite kommen wie im griechisch-persischen Kreise (S. 118, Fig. 78) vor; doch tragen die Facetten kein Bild, nur die Unterseite: Tafel XI, 42; XIII, 11. Berlin No. 335.

[1] Erwähnt von Stephani, Compte rendu 1881, S. 86, 6, der fälschlich von „altertümlich griechischem Stile" redet.
[2] Ermitage 290 E. Compte rendu 1868, pl. 1, 4; S. 31; vgl. 1881, S. 87, 10.

Mehrfach erscheinen längliche vierkantige, der Länge nach wie die Cylinder durchbohrte Steine mit Bildern entweder nur auf einer oder auf allen vier Seiten. Offenbar geht auch diese Form von der des Cylinders aus und ist entstanden, indem man diesen an allen vier Seiten abplattete. Ein Beispiel mit nur einem Bilde ist Tafel IX, 25, eines mit vier Bildern Tafel X, 51 (ebenda 49 ist spätere Kopie eines solchen Steines). Bei Kertsch wurde in einem Holzsarkophage des vierten Jahrhunders zusammen mit dem oben S. 120, Fig. 81 abgebildeten griechisch-persischen Cylinder ein solcher vierseitiger Karneol mit Goldbügel gefunden[1], der auf einer Seite die entzückende beistehend (Fig. 93) abgebildete Figur einer nackten Tänzerin, auf den übrigen drei Seiten einen Mann mit einem Spitzhündchen, einen Perser und zwei Kampfhähne darstellt. Unbedeutender ist ein Chalcedon dieser Form im British Museum mit einer flüchtigen Tierfigur auf jeder Seite, besser ein von mir im Kunsthandel notiertes Exemplar von Metall, und zwar Bronze, mit noch etwas strengen Bildern, darunter Frau mit Leier; endlich ein seltsames Stück, ebenfalls im Kunsthandel, von gestreckter Form, mit nur einem kleinen Bildchen auf jeder Seite, und zwar je einem Körperteil, die so aufeinanderfolgen: männliches Glied, Ohr, Ellbogengelenkknochen, Auge im Profil; flüchtige freie Arbeit des vierten Jahrhunderts; das Siegel mag etwa einem Arzte gehört haben.

Fig. 93.

Ein Anhänger ungewöhnlicher Form ist Tafel XIII, 17—19. Die orientalische Form des Kegels kommt nur noch vereinzelt, offenbar unter persischem Einfluss, im ionischen Kunstkreise vor (Tafel X, 30).

Was die Umrahmung der Bilder betrifft, so wird eine solche von der der griechisch-persischen verwandten ionischen Richtung mit dem in freien Raum gesetzten Bilde natürlich ganz verschmäht. Aber auch bei den knapp in den Raum gefügten Bildern wird in dieser Epoche schon sehr häufig jede Umrahmung weggelassen. Daneben bleibt aber die alte Sitte des Strichrandes doch noch bestehen[2]; sie zeigt sich häufiger natürlich am Anfang der Epoche, namentlich an den Skarabäen, ist aber auch noch im freiesten Stile nicht ganz ungewöhnlich sowohl an Skarabäoiden wie anderen Formen. Gleichwohl reichte der Gebrauch in Griechenland kaum über das fünfte Jahrhundert wesentlich hinaus, indem auch jene Beispiele freiesten Stiles mit dem Strichrande noch ins fünfte Jahrhundert zu gehören scheinen. Bei Dexamenos können wir beobachten, dass seine zwei stilistisch älteren früheren Werke den Strichrand noch haben, während ihn die zwei jüngeren nicht mehr zeigen. — Auch der Punktrand kommt noch im freien Stile des fünften Jahrhunderts vor, namentlich an einer Gruppe von Glas-Skarabäoiden (Tafel X, 26; XII, 23; XIII, 1. 7. 14).

Unter den zur Verwendung kommenden Steinarten ist vor allem der Chalcedon zu nennen, der insbesondere in der ionischen Gruppe völlig dominiert; viel weniger häufig sind die nächst wichtigsten Steine, der Karneol, ferner der Bandachat und quergestreifte Sardonyx. Charakteristisch ist der Epoche, dass der späterhin mehr ausser Gebrauch kommende Bergkristall häufiger verwendet wird (Tafel IX, 26; X, 41; XI, 27; XIII, 9. 36; XIV, 20). Das Smaragdplasma verschwindet in dieser Epoche; der im phönikischen Kreise so beliebte grüne Jaspis bleibt den griechischen Gemmen ganz fremd; auch der Amethyst wird nicht verwendet. Vereinzelt erscheint Lapis lazuli. Ein dieser Epoche, und zwar speziell dem Kreise um

[1] Compte rendu 1881, S. 86, 8; 1882, pl. 5, 1; S. 62.

[2] Vgl. Taf. IX, 27. 30. 31. 33. 55. 57; X, 28. 53. 59; XI, 35; XII, 38. 39; XIII, 2. 16. 23. 26. 27. 32. 34. 36; XIV, 1. 5. 6. 10. 15. 20. 37. 41; XXXI, 2; LXI, 36. Dazu Compte rendu 1862, pl. 1, 12; 1870/71, pl. 6, 17.

Dexamenos charakteristisches Material ist bunt gesprenkelter Jaspis oder Chalcedon mit eingesprengtem buntem Jaspis, eine gesprenkelte Steinart, die reich und bunt wirkt, aber das Erkennen der Gravierung erschwert (Tafel IX, 60; XIII, 12. 41; XIV, 3; LXI, 26. 36). Eine kleine Gruppe bilden einige Skarabäoide aus Griechenland von geringem relativ weichen schwarzen Steine mit flüchtigen Bildern, Tafel XIII, 15. 21. 22; Berlin No. 306. Vereinzelt erscheint die Form des Skarabäoids und des durchbohrten vierkantigen Prismas auch in Bronze ausgeführt.

Der Ersatz des Steines durch Glasfluss (λίθος χυτή) kommt auch in dieser Periode häufiger vor. Doch hat man fast ausschliesslich helles, durchsichtiges, weisses oder grünlichweisses Glas gewählt. Die Form der Glasflüsse dieser Epoche ist regelmässig das Skarabäoid mit Durchbohrung; ein vereinzeltes Beispiel einer anderen Form ist der facettierte, rechteckige, durchbohrte Glasfluss Berlin No. 335. Es ist mir nur ein farbiges Glasskarabäoid dieser Epoche bekannt geworden, ein der alten Tradition folgender tiefblauer Glasfluss im Kunsthandel in Athen; das Bild zeigte eine Bakchantin; alle anderen sind weiss oder grünlichweiss. Ganz vereinzelt ist ein in einem Grabe des vierten Jahrhunderts bei Kertsch gefundenes dunkelblaues flaches Glas-Skarabäoid (Compte rendu 1859, pl. 3, 4. 5; S. 122), auf dessen beide Seiten in Goldblech getriebene kleine Figuren aufgelegt sind; über das Ganze ist dann eine Schicht weissen durchsichtigen Glases gegossen; die Goldfiguren heben sich auf dem tiefblauen Grunde vortrefflich ab; es sind auf der einen Seite zwei Kultustänzer, auf der anderen Seetiere dargestellt. Das Stück beweist, dass die altchristlichen Goldgläser nur an eine alte griechische Technik angeknüpft haben.

Zu den auf unseren Tafeln X, 44; XII, 23; XIII, 1. 7. 8. 14. 32; LXIII, 7 abgebildeten weissen oder grünlichweissen Glas-Skarabäoiden kommen ferner hinzu Berlin No. 321. 323—327. British Mus., catal. No. 489. Zwei Exemplare im Thorwaldsen Museum zu Kopenhagen, eine Sphinx und einen Greif darstellend; ein Stück im Kopenhagener Königlichen Museum mit einem weiblichen Kopfe des Typus wie Tafel XIV, 33 und eines in der Ermitage aus Kertsch neuerer Erwerbung mit einer Bakchantin; hier ist der silberne Bügel des Skarabäoids erhalten wie bei Tafel LXIII, 7 der bronzene. Die meisten der mir bekannten Stücke gehören eher noch dem fünften als dem vierten Jahrhundert an.

Von der relativen Häufigkeit der Siegel aus Glas zeugen auch die Inventare des Parthenon, wo mehrfach σφραγῖδες ὑαλίναι erwähnt werden; auch wird ein goldener Ringbügel daran (σφραγὶς ὑαλίνη χρυσοῦν δακτύλιον ἔχουσα) oder feste goldene Fassung (σφρ. ὑαλ. περικεχρυσωμένη; σφρ. ὑάλ. δεδεμέναι), zweimal auch Buntheit der Glasflüsse (σφρ. ὑάλ. ἑπτὰ ποικίλαι und σφραγῖδε ὑαλίνα ποικίλα δύο) hervorgehoben, woraus zu schliessen, dass die gewöhnlichen, wie auch die Denkmäler lehren, weiss waren. Auch im Tempelinventar von Delos erscheint ein σφραγίδιον ὑάλινον χρυσένδετον (Bull. corr. hell. 1882, S. 122, 8). Zu diesen goldgefassten Pasten ist ein von Stephani, Compte rendu 1870/71, S. 215, Anm. erwähnter Goldring mit skarabäoidförmiger, aber undurchbohrter heller Glaspaste zu vergleichen.

In Bezug auf die Technik der Gravierung der Steine ist hervorzuheben, dass man in dieser Epoche des freien Stiles durchaus auf runde, weiche, plastische Wirkung zielt und deshalb bei der Arbeit weniger spitze und scharfe als etwas breitere stumpfe Schneidezeiger bevorzugt; vom Rundperl wird möglichst wenig Gebrauch gemacht und man vermeidet durchaus den Kontrast von Rundperl und Schneidelinien. Tafel XIV, 18. 19. 21 lassen sich schon durch den Mangel dieser Eigenschaften mit Sicherheit als spätere Kopieen erkennen.

Den Originalen charakteristisch sind die langgezogenen, stumpf und weich wirkenden Striche. Diese Eigenschaften sind an den ionischen Steinen besonders ausgebildet. Eine grosse Virtuosität in langen feinen, aber nie harten und scharfen, sondern doch immer weichen Linien hat Dexamenos sich errungen; seine Werke bezeichnen den Gipfel in der Technik der griechischen Steinschneidekunst. Die vergrösserten Abbildungen Tafel LI, 8 (auch 9) geben einen deutlichen Begriff von ihr. Die Führung der feinen, zarten, langgezogenen Linien des Haares ist von wunderbarer Meisterschaft.

Die Gravierung wird in der Regel gar nicht oder nur matt oder nur an den grösseren Flächen poliert. Seltener ist durchgeführte feine Politur (wie an Tafel IX, 27. 30).

Inschriften kommen in dieser Epoche häufiger als in der vorigen vor. Die meisten bezeichnen offenbar den Besitzer, von dessen Namen oft nur die erste Silbe oder nur die Anfangsbuchstaben gegeben sind (Tafel IX, 31. 41; XII, 45. 50; XIII, 30. 34; XIV, 1; XXXI, 9; LXI, 39). Ein Chalcedon-Skarabäoid des fünften Jahrhunderts im British Museum (catal. No. 482) zeigt an Stelle eines Bildes nur in grossen Buchstaben den Besitzernamen, doch ohne Endigung ΙΣΑ/ΓΟΡ. Auf einem schönen Chalcedon-Skarabäoid der früheren Sammlung Al. Castellani (vente à Rome 1884, No. 990) steht neben einem schreitenden Wolf der Name des Besitzers in ionischer Schrift des fünften Jahrhunderts ΤΙΜΟΔΗΜΟ Wahrscheinlich den Künstler bezeichnen die klein oder an verstecktem Orte als Beiwerk angebrachten Namensinschriften Tafel X, 27; XIII, 2. 37, und sicher sind die Künstler gemeint bei Tafel XIV, 1. 3. 4. 6. 8. Indes kommen in dieser Epoche auch Inschriften vor, welche den dargestellten Personen zur Erläuterung beigegeben sind, eine Gattung von Beischriften, die wir in der etruskischen Glyptik sehr gewöhnlich finden werden: Tafel X, 17; XII, 23; XIII, 1; XIV, 33. Vereinzelt steht die Inschrift des Goldringes Tafel IX, 44, die ihn als ein Geschenk bezeichnet; vgl. den oben S. 127 erwähnten Ring mit δῶρον. Die Beischrift χαῖρε (Tafel IX, 34; auch auf einem Bergkristall-Skarabäoid des British Museum neben einer Chimära, catal. No. 490) soll natürlich ein Gruss sein für den, der den Abdruck des Siegels zu Gesicht bekommt.

Die Stilentwickelung lässt sich innerhalb der Epoche, die wir hier betrachten, natürlich ins Einzelne verfolgen; namentlich lassen sich drei grössere Gruppen scheiden; zunächst die noch um und nahe der Mitte des fünften Jahrhunderts gehörige, deren Stil noch mehr oder weniger strenge Elemente enthält; dahin zählen Tafel IX, 26. 32. 35—37. 57; X, 9. 10. 17. 20. 32. 59; XII, 23. 25. 29; LXI, 36. Ferner die Gruppe aus den späteren Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, welche die vollendete Freiheit des Stiles noch mit der Grösse verbindet, die dieser einzigen Periode eigen war; es zählen dahin insbesondere Tafel IX, 27—31. 38. 40. 41. 54; X, 27. 30. 31. 34—37; XII, 24. 41. 43; XIII, 2. 3. 4. 6. 30; XIV, 1—6. 14. 15. 20. 31—33; XXXI, 3. 4; LXI, 28. Endlich die ins vierte Jahrhundert gehörigen Steine, die, trotz aller Vollendung, an Kraft und Grösse und reiner Schönheit doch hinter den vorigen schon zurückstehen, so Tafel IX, 39. 43—48. 52. 53; XIII, 18. 37; XIV, 7—9. 25—27. 29; XXXI, 11. 12; LXII, 10.

Schon in der älteren Gruppe werden Verkürzungen versucht, wenn auch noch ungeschickt ausgeführt, wie namentlich gerade von vorne gesehene sitzende oder hockende Figuren, die wir schon im eigentlich strengen Stile (Tafel X, 12) fanden; so Tafel IX, 36. 57; X, 19. 26. 28. Im ganz freien Stile des fünften Jahrhunderts werden dann gerne sitzende Gestalten in schräger verkürzter Dreiviertelansicht gebildet, wie Tafel IX, 41; X, 27; XIII, 4.

Andere verkürzte Ansichten siehe Tafel IX, 53; X, 47. 48; XII, 24. — Im späteren Stile werden die Figuren auch zuweilen in Rückansicht dargestellt, wie Tafel XII, 27. 35.

Dass auch ganz flüchtige handwerksmässige Roheit schon im fünften Jahrhundert vorkommt, dafür ist Tafel LXI, 26 ein lehrreiches Beispiel. Auch Tafel XII, 40. 42 sind nicht viel besser.

Von Repliken desselben Bildes, die von derselben Hand ausgeführt sind, wüsste ich aus dieser Periode nur Tafel IX, 29 und XIV, 11, die beiden Kraniche im Stile des Dexamenos, sowie die badenden Frauen Tafel XIII, 23 (aus Athen) und 27 (aus Kertsch) zu nennen. Auch die fast ganz gleichen Steine mit der das Gewand überwerfenden Frau Tafel XII, 33 und XIII, 24 (einer aus Cypern, einer aus Griechenland), sowie Tafel XII, 34, wo die Figur nur herumgedreht ist, scheinen von einer Hand gefertigt.

Als einzelne künstlerische Persönlichkeit in ihrem Entwickelungsgange lässt sich allein Dexamenos sicher erkennen, indem von ihm allein mehrere signierte Werke erhalten sind.[1] Die früheste seiner erhaltenen Arbeiten ist Tafel XIV, 1; hier ist noch der Strichrand angewendet und der Name des Künstlers ist der Rundung des Steines folgend nach älterer Weise geschrieben; der Stil des Bildes zeigt noch Anklänge an das Strenge in den Profilen, den Haartrachten, der sehr breiten Brust und schmalen Hüfte; die schiefe Stellung der Dienerin ist ungeschickt; die Ausführung ist in keiner Weise besonders hervorragend oder eigenartig. Die Komposition ist auf Grabreliefs und Vasenbildern geläufig. Das Motiv der Frau ist aus einem älteren strengen, dem der sogenannten Penelope entwickelt (vgl. Tafel X, 20. 34). Doch sind dies nur Nachklänge des strengen Stiles, der offenbar schon weit zurückliegt; da wir an den Parthenonmetopen viel stärkere Nachklänge dieser Art finden, sind wir nicht berechtigt den Stein ihretwegen über ca. 450 zurückzudatieren; wir werden ihn in die Zeit um 450—440 zu setzen und der Jugend des Künstlers zuzuweisen haben. Stilistisch sehr verwandt ist die Harfenspielerin Tafel XIV, 20 (man vergleiche die Bildung des Chitons, der Gürtung, den Mantelzipfel zwischen den Stuhlbeinen, den Stuhl selbst), an der jedoch die Spuren der Strenge schon verwischt sind; wir dürfen sie wegen ihrer nahen Uebereinstimmung vielleicht auch dem Dexamenos zuweisen. — Das nächstfolgende signierte Werk, das beistehend (Fig. 94) nach Compte rendu 1865, pl. 3, 40 abgebildete Skarabäoid (die Abbildung zeigt die Ansicht des Originales, nicht des Abdruckes), hat zwar auch noch den Strichrand und die der Rundung des Randes folgende Stellung der Inschrift, allein schon eine exquisite vollendete Arbeit von durchaus persönlichem Gepräge. Es ist ein Reiher dargestellt mit einer Heuschrecke; der Vogel, der den Kopf wendet, ist trefflich in den knappen Raum komponiert; doch ist seine Haltung mit den leicht gehobenen Flügeln ausserordentlich natürlich; das Gefieder ist hier schon mit jenen virtuosen, zarten, langgezogenen Linien gebildet, die den Künstler so auszeichnen. Das Material des leider sehr beschädigten (und von uns deshalb nicht nach dem Abguss reproduzierten) Originales[2] ist ein gelblicher Jaspis, der rot gesprenkelt ist, also dieselbe bunte Steinart wie bei dem Porträt Tafel XIV, 3. — Die volle Vollendung der Kunst des Meisters zeigt Tafel XIV, 4, der fliegende Reiher.[3] Der Strichrand

Fig. 94. (Nach CR. 1865, pl. 3, 40.)

[1] Vgl. meine näheren Ausführungen im Jahrb. d. Inst. III, 1888, S. 199 ff. Dazu neuerdings A. J. Evans in Revue archéol. 1898 zu pl. 8.

[2] Abbildung nach dem Abguss in meiner Abhandlung im Jahrb. III, Taf. 8, 7 und (stark vergrössert und verkehrt, im Gegensinne) bei Evans pl. 8, 3.

[3] In starker Vergrösserung nach dem Abdruck, aber verkehrt, im Gegensinne, abgebildet bei Evans pl. 8, 1.

ist hier aufgegeben, doch durch eine feine Randlinie ersetzt; die Inschrift ist in zwei ganz geraden nicht mehr dem Rande folgenden στοιχηδὸν geordneten Zeilen geschrieben. Die Zartheit und Meisterschaft in der Führung der langen weichen Linien, mit welchen auch hier das Gefieder gegeben ist, sind ganz einzig; das Bild steht prächtig im Raume, der nicht zu knapp und nicht zu weit ist; die Bewegung des Tieres ist von grösster Wahrheit, die Krümmung des gehobenen Flügels, der heraustretende obere Rand, die zurückfliehenden Enden der langen Schwungfedern sind ebenso wahr wie schön und wirkungsvoll; kurz man kann nicht müde werden sich an diesem Meisterwerke zu erfreuen. Der unsignierte Skarabäus Tafel XIV, 2 ist diesem Steine sehr verwandt, steht aber doch entschieden unter ihm, den er namentlich in der Bildung der Flügel an Zartheit und Eleganz nicht erreicht; gleichwohl wird auch er ein Werk des Dexamenos sein, da er dessen persönliche Eigenart zeigt, wenn auch die Ausführung nicht die letzte Höhe erreicht hat. — Der vierte signierte Stein des Dexamenos ist der gelbrot gesprenkelte Jaspis aus Attica Tafel XIV, 3 = LI, 8.[1] Auch hier nur eine feine Randlinie, kein Strichrand, auch hier die in zwei ganz geraden Linien στοιχηδὸν geschriebene Signatur. Durch den Gegenstand, das Porträt eines vornehmen Mannes, ohne Zweifel eines Atheners, dem er mit ins Grab gegeben worden war (denn der Stein kam in einer Gräberstätte bei Athen zu Tage), erregt dieses Werk des Dexamenos das meiste Interesse. Es ist das individuellste, treuste und lebendigste Porträt eines vornehmen Atheners des fünften Jahrhunderts, das auf uns gekommen ist (vgl. Jahrb. III, S. 201). Es ist ein nicht mehr junger Mann mit den Anzeichen nahenden Alters; die Haare beginnen über der Stirne zurückzuweichen; sie sind dünn auf dem Oberkopf; ein nach vorne gekämmter Wisch sträubt sich empor; über dem Ohre und hinten ist das Haar noch dicht, aber es ist nicht kraus und lockig, sondern durchaus flach und elegant gekämmt; im Nacken, neben dem äusseren Augenwinkel und auf der Stirne sind mehrere (selbst in der Vergrösserung auf Tafel LI nicht deutliche[2]) feine Hautfalten angegeben. Wimpern und Brauen sind dicht; die Brauen scheinen über der Nase zusammenzuwachsen; die Wimpern sind am unteren und oberen Lide angegeben; an letzterem projizieren sie sich auf den Augapfel; der Bart ist kurz gehalten, die Nase rüsselartig lang, das Kinn vorspringend; auch das weite Ohr hat individuelle Form. Und trotz dieser realistischen Züge, welch abgeklärte Ruhe im Ganzen! Der Vergleich mit dem ebenfalls noch ins fünfte Jahrhundert gehörigen Porträt Tafel X, 35 ist lehrreich; dies letztere voll des unabgeklärten derben Realismus der Ionier, hier bei Dexamenos die hohe Ruhe und harmonische Vollendung, die der Künstler sich im Athen des Phidias und Perikles errungen: alles Unebene, Harte, all das Vordrängen des Einzelnen ist hier verschwunden und gewichen dem Gleichmaass, der Eleganz, der Schönheit. Aber höher liess sich diese Richtung nicht mehr steigern; sie hat in diesen späteren Werken des Dexamenos (die wir in einem Abstande von etwa zwanzig Jahren von jenem ersten, also etwa um 430—420 zu datieren haben werden[3]) ihren Höhepunkt erreicht, auf dem, wie auf allen Höhen, nur ein kurzes Verweilen war.

[1] In noch stärkerer Vergrösserung als auf Taf. LI nach dem Abdruck, aber verkehrt, bei Evans pl. 8, 2.

[2] Ebensowenig sind sie auf der Tafel von Evans zu sehen.

[3] Evans glaubt a. a. O. den Stein mit dem Porträt bis um 450 hinaufrücken zu können und vermutet in dem dargestellten Manne Kimon, den Dexamenos also noch unmittelbar vor seinem Tode abgebildet hätte. Die Vermutung entbehrt jeden Haltes und ist ohne alle Wahrscheinlichkeit; das Einzige, das wir von Kimons Aeusserem wissen, dass er sehr dichtes und krauses Haar am Kopfe hatte (Plut., Kim. 5), stimmt nicht einmal zu der Gemme. Vor allem aber ist letztere zu hoch datiert. Die Stützen, die Evans an Münzen zu haben glaubt, scheinen mir trügerisch. Seine Vermutung ferner, dass Dexamenos der Künstler sei, der den schönen

Indes sind noch einige wenige Steine erhalten, welche, ohne signiert zu sein, doch mit Zuversicht dem Dexamenos, und zwar seiner Glanzzeit zugeschrieben werden können. Vor allem das ruhig stehende Pferd Tafel IX, 31 = XIV, 5 und der am Ziele ohne Lenker ankommende Renner Tafel XIV, 15. Bei letzterem kommt das Material, bei beiden die eigenartige Technik als Bestätigung zu dem aus dem Stil gezogenen Schluss auf die Autorschaft des Dexamenos. Wie der stehende und der fliegende Reiher, so geben diese beiden Steine das gleiche Tier in Ruhe und in vollster Bewegung wieder; wie die zwei Reiher, so sind die beiden Pferde wunderbar in ihrer schlichten Wahrheit ebenso wie in ihrer eleganten Schönheit. Im Vergleiche zu den phidiasischen Pferden des Parthenon erkennt man in Dexamenos doch den Ionier: er hat weniger Grösse und Wucht des Stiles als einfache Wahrheit, der er aber jene Abrundung und Eleganz verleiht, die er in Attica sich zu eigen zu machen gewusst hat. Hier schliest sich dann als nächst verwandtes Werk Tafel XXXI, 3 an, das ich nach Technik und Stil ebenfalls Dexamenos zuweisen möchte. Der Typus des Pferdes, die Bildung des Kopfes, der Adern und Sehnen, der Mähne und des Schweifes stimmt durchaus mit jenen Pferden. Auch dieser Stein ist ein über die gleichzeitigen anderen Arbeiten himmelhoch emporragendes Meisterwerk. — Minder bedeutende, doch ganz in Dexamenos' Art gehaltene und vielleicht selbst von ihm herrührende Steine sind die zwei Repliken des stehenden Reihers Tafel IX, 29 und XIV, 11. Auch der Compte rendu 1870/71, pl. 6, 16 abgebildete verbrannte Skarabäoid mit dem Adler, der ein Reh davon trägt, hat mir im Originale dem Dexamenos sehr verwandt, obgleich nicht von gleicher Sicherheit und Vollendung der Arbeit geschienen. Wegen des Materiales, des gesprenkelten Jaspis[1] und der Arbeit dürfte selbst das nur eine Amphora darstellende Skarabäoid Antiqu. du Bosph. pl. 24, 15 (vgl. oben zu Tafel XIII, 41) auf das Atelier des Dexamenos zurückgehen.

Einen dem Dexamenos sehr nahe stehenden, nur wohl etwas jüngeren vortrefflichen Meister möchte ich in den hervorragenden Steinen Tafel IX, 30, dem ruhigen Faustkämpfer, XIV, 14, dem Harfenspieler (vgl. insbesondere die sehr ähnliche Bildung von Gesicht und Haar an beiden), und endlich Tafel XII, 41, der Kentaurin, erkennen.

Die Freude, wirklich grossen Meistern zu begegnen, haben wir dann noch einmal im vierten Jahrhundert bei Olympios Tafel XIV, 8 und dem vermutlichen Onatas Tafel XIII, 37; allein es fehlen uns andere signierte Arbeiten von ihnen, um sie in ihrer Entwickelung beurteilen zu können.

Wir haben schliesslich noch die Darstellungen auf den Gemmen dieser Epoche zu überblicken. Da begegnet uns eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Motive als in archaischer Zeit; denn jene typischen, immer wiederholten, für die verschiedensten Personen verwendeten Schemata, wie das Knieen und Laufen, haben hier bedeutungsvollen natürlichen Bewegungen

Adlerkopf und den älteren Zeuskopf der Münzen von Elis geschnitten habe, ist zwar nicht unmöglich, doch auch nicht überzeugend. Bei dem Zeuskopfe scheint mir übrigens Evans zu übersehen, dass dieser offenbar ein älteres peloponnesisches Werk strengen Stiles wiedergeben will (vgl. Meisterwerke S. 408, Anm. 3); wenn er auch nicht gleichzeitiges Gegenstück zu der Hera sein mag, so wird er doch nicht viel älter, etwa unmittelbar vor Phidias olympischer Statue geprägt sein; die Aufstellung von Phidias Werk würde dann eine gute Begründung für die auffallende Thatsache des raschen plötzlichen Verschwindens des Typus sein. Dexamenos könnte immerhin diesen und den schönen Adlerkopf geschnitten haben in der Zeit um 440—430; dann dürfte ihm wohl aber auch die schöne Hera zufallen (um 420); doch wären dies vage Vermutungen, die besser unterbleiben.

[1] Die Farbe ist jetzt durch Feuer verändert, braun und weiss, war ursprünglich aber gewiss gelb und rot, wie bei den Steinen des Dexamenos.

Platz gemacht. Göttliche und heroische Darstellungen und dämonische Wesen treten zurück gegen die rein menschlichen und gegen die natürlichen. Natur und Menschenleben sind nun die ersten Quellen für die Künstler. Und die übernatürlichen Gestalten des Glaubens erscheinen des Schrecklichen entkleidet, milde und freundlich; die Gottheiten der Schönheit und Liebe, Aphrodite und Eros, sind nun am beliebtesten, und ihnen gesellt sich die allen genehme Siegesgöttin Nike. Das Frauenleben tritt insbesondere, nicht erst im vierten Jahrhundert, sondern schon in der zweiten Hälfte des fünften bedeutend hervor. Schöne Frauen, musikalisch beschäftigt, oder sinnend verhüllt, mit einem Tiere spielend, oder beim Bade sich entkleidend, sind Lieblingsbilder der Siegel schon im fünften Jahrhundert. Hier athmen wir die Luft, die eine Aspasia umgab; hier herrscht ein freies volles Zurgeltungkommen des Weibes, seiner Schönheit, seines Geistes. Das haben die ionischen Frauen nach Athen gebracht, und ionische Künstler waren ihre ersten Propheten, bis die Attiker ihnen folgten; die attischen Vasen der letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts lassen ihre Wirkung gar deutlich erkennen.

Dieser heiter freien Kultur, als deren echte Vertreter die aufklärenden ionischen Sophisten erscheinen, war Furcht und düsterer Aberglaube fremd geworden. Deshalb haben die Siegel der Zeit so wenig mehr von den zauberkräftig dämonischen Bildern, die der ängstlich befangene Sinn sich vordem gewählt hatte und die später in anderer Weise wieder gar wichtig werden sollten. Ein natürlich wahres, schönes Tier, eine freundlich heitere, göttliche oder menschliche Figur wird als Siegelbild jetzt all den schreckensgewaltigen Dämonen der alten Zeit vorgezogen.

Von den Münzen entfernen sich die Siegel jetzt mehr und mehr, indem die Münzentypen sich in dieser Epoche allmählich auf die Haupt- und Staatsgottheiten beschränken und nur einige Orte, namentlich in Ionien (insbesondere Kyzikos), sich eine freie Mannigfaltigkeit der Typen bewahren. Das häufige Zusammengehen von Münz- und Siegelwappen, das wir in der vorangegangenen Epoche fanden, hört jetzt auf.

Wir beginnen die Uebersicht der Siegelbilder mit den Gottheiten. — Die grossen Götter spielen nur eine geringe Rolle auf den Siegeln dieser Epoche, mit Ausnahme von Aphrodite, Eros und Nike. Die wenigen Beispiele, wo die ernsteren Gottheiten erscheinen, sind rasch aufgezählt. Tafel X, 51 stellt Figuren des apollinischen Kultus, schwerlich Apollo selbst dar, der aber als Kitharöde Tafel XIV, 24 erscheint. Seinen Kopf zeigt wohl die Glaspaste Berlin No. 323. Apoll und Marsyas in einem originellen Motive erscheinen auf einem überaus schönen aber beschädigten Chalcedon-Skarabäoid mit goldenem Bügel aus Südrussland in der Ermitage (beistehend Fig. 95 nach Antiqu. du Bosph. pl. 16, 7). Ein Karneol-Skarabäoid mit silbernem Bügel von Cypern, das ich nur aus der sehr ungenügenden Abbildung bei Cesnola, Salaminia p. 49, fig. 50 (2. Aufl. 1884, p. 51, fig. 62) kenne, stellt Apollon auf einem gehörnten persischen Löwengreif rittlings sitzend mit Strahlen um den Kopf dar; es scheint hier eine, wohl unter persischem Einfluss stehende, frühe Vermischung von Apollon mit einem Sonnengotte (Mithras?) vorzuliegen. — Hermes sehen wir die Sandalen bindend Tafel LXI, 35 (vgl. oben S. 130), in statuarischem Motive angelehnt Tafel LXI, 32; als Herme Tafel IX, 25; XIII, 22. — Athena der Parthenos ähnlich Tafel IX, 33 von Cypern, wozu man die Münze

Fig. 95.
(Nach Ant. du Bosph. pl. 16, 7.)

von Side bei Gardner, types of gr. coins pl. 10, 7 vergleiche. Athena, anmutig lässig sitzend, mit ihrer Eule, auf dem ionischen Ringe Tafel IX, 41, ihr Kopf mit wehenden Locken Tafel IX, 40, beide mit dem dreifachen Helmbusch der phidiasischen Typen, und dasselbe gilt von dem Kopfe auf der Glaspaste in Berlin No. 321. — Die ernste Demeter oder Kore Tafel XII, 29 ist ganz vereinzelt; ebenso die von Pluton entführte Kore der schönen durchaus als Liebesgruppe aufgefassten und Dionysos und Ariadne ähnlichen Gruppe noch etwas strengen Stiles Tafel IX, 32. — Die Artemis Tafel XIII, 6 bildet eine Statue der phidiasischen Art nach, während der Goldring Fig. 89, Compte rendu 1865, pl. 3, 23a eine ältere Statue wiedergiebt. Ein altes Idol erscheint Tafel XIII, 16; vielleicht ein Symbol der Dioskuren Tafel XIII, 29. In anmutigem Spiele begriffen sehen wir die Dioskuren Tafel X, 17, einem Bilde, das an jenes Gemälde des Alexandros, die Knöchelspielerinnen erinnert[1], wo die Leukippidenmädchen, die künftigen Gemahlinnen der Dioskuren, in ganz dem gleichen Motive in Gegenwart der noch befreundeten Leto und Niobe erscheinen. Im Leukippidentempel zu Sparta liessen sich leicht Malereien denken, aus welchen das Bild der Gemme sowohl wie das des Alexandros geflossen sein könnten.

Sind dies alles vereinzelte Bilder, so ist dagegen Aphrodite relativ sehr häufig. Gewöhnlich ist sie begleitet von ihrem kleinen Sohne Eros. Nach der im fünften Jahrhundert herrschenden Auffassung ist die Göttin auf den älteren Stücken völlig bekleidet mit Chiton und Mantel und selbst der Haube zuweilen (Tafel XIII, 3; X, 31; IX, 43; Compte rendu 1861, pl. 6, 6; 1865, pl. 3, 25); auf den Bildern des vierten Jahrhunderts ist sie gewöhnlich halbnackt (Tafel IX, 48; XII, 22; XIII, 9. 10; Compte rendu 1865, pl. 3, 24); ein frühes dem vierten Jahrhundert angehöriges Beispiel der ganz nackten Göttin, die nicht in einem Motiv des Bades dargestellt ist, giebt Tafel IX, 47. Sehr anmutig menschlich ist das noch ins fünfte Jahrhundert gehörige Bild, wo die Göttin als Mutter dem Knaben Eros ihre Brust reicht (Taf. XIII, 4); Eros umhalst stürmisch die Mutter (Taf. XIII, 3, wo doch wohl Aphrodite gemeint ist); als ihr Diener erscheint er dagegen, wenn er ihr die Sandalen am Fusse ordnet (Compte rendu 1861, pl. 6, 6; 1865, pl. 3, 24a, beistehend Fig. 96). Aphrodite dreht das Rädchen (das Liebende als Orakel benutzen) und Eros greift danach (beistehend Fig. 97 nach Compte rendu 1865, pl. 3, 25), oder die Göttin lässt ein Stäbchen auf dem Finger balancieren, was vermutlich unter Liebenden auch eine Art Orakel gewesen sein wird (Tafel XIII, 10), oder sie spielt mit ihrem Sohne alla morra wie auf dem Ring von Lampsakos oben Fig. 90 — all dies freundlich anmutige Motive. Andere Bilder sind mehr wie Statuen aufgefasst; die Göttin hält ihre Taube und Eros greift danach (Tafel IX, 43. 47. 48); eine schöne Vereinigung ist es, wenn Aphrodite den Arm um den an sie geschmiegten Sohn legt (Tafel X, 31). Bei den statuarischen Motiven spielt schon auf den Bildern des vierten Jahrhunderts die Säule als Stütze eine wichtige Rolle (Tafel IX, 48; XII, 22; auch IX, 47), die in der folgenden Periode noch mehr hervortreten wird.

Fig. 96. (Nach CR. 1865, pl. 3, 24a.)

Fig. 97. (Nach CR. 1866, pl. 3, 25.)

Eros erscheint auch häufiger allein, ohne seine Mutter. Ganz originell ist das eben aus der geöffneten Muschel geborene Eroskind, das Phrygillos darstellte (Tafel XIV, 6), freilich

[1] Jetzt in schöner farbiger Reproduktion herausgegeben von C. Robert, die Knöchelspielerinnen des Alexandros. Halle 1897.

noch mit wenig kindlichen Formen. Auch Tafel LXI, 29 ist ein Eroskind. Von dem schalkhaften Putto der hellenistischen Epoche sind diese Bildungen aber noch total verschieden. Besonders bedeutend sind die aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts stammenden Bilder des bogenspannenden und bogenschiessenden Eros Tafel XIV, 7—9, sowie der eine Kultusstatue praxitelischer Kunstart nachbildende angelehnte Eros mit dem Apfelzweige Tafel X, 57. Vgl. ferner Tafel IX, 45; XIII, 31. Ein schönes Bild des über das Meer hinfliegenden Eros, als des Herrn in der Natur, giebt der beistehend (Fig. 98) nach einem Cades'schen Abdruck vergrössert abgebildete Stein dieser Epoche in unbekanntem Besitze.

Fig. 98.

Die dritte dieser beliebten freundlichen Gestalten ist Nike. Reizend ist das Bild der knöchelnd kauernden Göttin Tafel XIV, 27; sie wirft natürlich den besten, den Siegeswurf. Von der Nikebalustrade zu Athen ist das Motiv der stieropfernden Nike Tafel X, 46 entlehnt. Häufig erscheint sie das Gespann zum Siege lenkend (Tafel IX, 46. 52. 53; X, 47; XIV, 38; Berlin No. 324), wohl auf Siegeln vornehmer Herren, die selbst dem Rennsport huldigten. Hier ist die Göttin immer ganz bekleidet (vgl. auch Tafel X, 45); doch in den schönen Bildern des vierten Jahrhunderts, wo sie ein Tropaion errichtet (Tafel IX, 44; XIII, 37), erscheint sie, ganz Aphrodite gleichend, halb entblösst.

Auf einen Ort mit gymnischen Spielen scheint sich die schöne halbnackte Gestalt zu beziehen, die Tafel XIII, 18 von Nike bekränzt wird (vgl. auch Tafel XIV, 34); mit diesem Steine ist einer der früheren Sammlung Al. Castellani (vente à Rome 1884, No. 989) wahrscheinlich identisch. — Auch eine anmutige, erst in dieser Epoche auftretende Gestalt ist die Nereide auf dem Seetier (Tafel IX, 42; LXI, 33; XIII, 43 Kopie).

Der bakchische Kreis spielt auf den Siegeln dieser Epoche keine sehr grosse Rolle. Die vielen derben alten Silensbilder sind verschwunden und die jugendlichen Satyrn noch nicht eingedrungen. Den bärtigen Silen sehen wir die Amphora (Tafel XII, 37) oder auf dem reizenden Bilde Tafel IX, 27, mühsam auf den Stock gestützt, den vollen Schlauch schleppen. Noch der alten Weise im Stil wie im Motive steht Tafel X, 9 nahe, wo Silen die Nymphe entführt. Zu dem tanzenden Silen Tafel XII, 42 fügen wir beistehend Fig. 99 nach einem Cades'schen Abdruck in Originalgrösse einen Stein unbekannten Besitzers, der offenbar ein Skarabäoid noch des fünften Jahrhunderts ist; der hüpfende Silen trägt hier einen Spiegel, ein Attribut, das ihm sonst wohl ganz fremd ist und darauf deutet, dass hier eher ein aphrodisischer Dämon im Typus des Silen gemeint ist.

Fig. 99.

Häufiger erscheint eine Bakchantin tanzend (Tafel XIII, 7. 11. 21; X, 56) oder rasend, den Kopf zurückgeworfen, mit zerrissenem Böcklein (Tafel X, 33; X, 49 und XIV, 18 sind Kopieen); immer ist sie noch voll bekleidet. — In diesen Kreis gehören ferner der wie ein grosser Gott mit seinem heiligen Vogel auf der Hand sitzende Pan Tafel XII, 40 und der Dionysos gleich gebildete Hermaphrodit aus dem vierten Jahrhundert Tafel X, 50, der einer Statue nachgebildet scheint und an den berühmten in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts gehörigen Hermaphroditen des Polykles erinnert, wie ich ihn in einer römischen Kopie in Berlin glaube nachgewiesen zu haben[1]; auch jener scheint Thyrsos und

[1] Ueber Statuenkopieen I, S. 58 ff. Taf. XII (Abhandl. d. Münchner Akademie, I. Cl., Bd. 20, 3)

Becher gehalten zu haben; der Dämon ward in den Heiligtümern der Aphrodite und des Dionysos verehrt.

Einen sehr merkwürdigen aphrodisisch-bakchischen, aber dabei sehr ausgesprochen männlichen Dämon stellt das beistehend (Fig. 100) in Originalgrösse abgebildete Skarabäoid aus Theben im Museum zu Athen[1] dar, ein gesprenkelter Jaspis, blutrot mit gelblichen und hellroten Stellen (vgl. oben S. 135). Auf einem Haufen roher Feldsteine steht der ithyphallische Dämon mit magerem dünnem Leibe und mächtigen Rückenflügeln; er schwingt mit erhobenem Arme den bebänderten Thyrsos; der Kopf mit dem langen Barte hat einen Kalathos-artigen Aufsatz, daran zwei Stierhörner sichtbar sind wie an den Mützen babylonisch-assyrischer, auch von den Persern acceptierter Dämonen. Unten liegt ein Pedum. Der Dämon ist wohl Priapos zu nennen, doch ist auch an die gleichartigen Dämonen Ithyphallos und Tychon, Orthanes und Konisalos zu erinnern (vgl. besonders Strabo 13, p. 588 und Diodor 4, 6). Der rohe Feldsteinaltar und das Pedum deuten zumeist auf den in Feld und Garten verehrten Priapos, der als Sohn des Dionysos wohl den Thyrsos schwingen kann. Die Stierhörner könnten ebenfalls von der Identifikation mit Dionysos herrühren, wenn sie nicht durch den Einfluss orientalischer Dämonen bedingt sind. Bei den Flügeln darf an den bei den Phönikern so beliebten Besa erinnert werden, der auch mit vier Flügeln und ithyphallisch erscheint und auf die Bildung der Dämonen der Zeugungskraft bei den Griechen Einfluss gehabt zu haben scheint.[2]

Fig. 100.

Herakles tritt zurück gegen die archaische Periode; nur der Kampf mit dem Löwen findet sich mehrmals, in origineller ausführlicher Weise auf dem grossen Chalcedon aus Indien Tafel XII, 25, der an die Metope von Olympia erinnert: ein ionisches Gemälde noch der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts mag Quelle für beide gewesen sein. Das Würgen im Knieen stellen Tafel IX, 49 und XII, 26 dar. Der ruhende Herakles Tafel LXI, 26; statuarische Motive Tafel X, 41. 42; LXI, 31; Berlin No. 327; vielleicht sein Kopf Tafel X, 44.

Der Jüngling mit dem Wildschwein auf dem ausgezeichneten Steine Tafel XXXI, 11 ist wohl Theseus zu nennen. Diomed sehen wir Tafel XIII, 8, Odysseus Tafel XIII, 12, Philoktet Tafel X, 29 und Tafel XXXI, 10, wohl beide Male nach Gemälden vom Ende des fünften Jahrhunderts, wobei an Aristophon wie namentlich an Parrhasios zu denken ist.

Von Frauengestalten der Heldensage war namentlich im strengeren Stile Penelope beliebt (Tafel X, 20; IX, 35; X, 34), gewiss auf Siegeln züchtiger Hausfrauen, während Danae mit dem goldenen Regen wohl als Symbol göttlicher Gnade und reichen Segens von oben galt; ihre Auffassung ist in dieser Epoche immer eine überaus züchtige; die Siegel Tafel LXI, 36; LXIII, 7; XIV, 25 werden ebenfalls ehrbarsten Frauen gehört haben, und das Gleiche mochte bei der unschuldigen verfolgten Kassandra Tafel XIV, 26 der Fall sein.

Viel häufiger als aus der Sage sind die Siegelbilder aus dem menschlichen Leben gegriffen, und hier dominiert entschieden das Weib. Kein Bild kommt häufiger vor als das der Frau, die entkleidet im Bade kauert, sich die Haare reibt, den Spiegel hält oder eben im Begriffe ist, das Gewand wieder aufzunehmen und sich überzuwerfen (Tafel XII, 30—36; XIII, 23—25. 27; XXXIII, 43). Nichts deutet auf Aphrodite. Die statuarische Darstellung

[1] Samml. der archäol. Gesellsch. No. 4819.

[2] Vgl. Heuzey im Bull. de corr. hell. 1884, p. 162.

der im Bade kauernden Göttin, mit der man diese Gemmen fälschlich hat zusammenbringen wollen, gehört viel späterer Zeit an; dagegen ist an die feinen attischen Vasen mit den kauernd badenden Frauen (Sammlung Sabouroff Tafel 62) als zeitlich und gegenständlich nächste Analogie zu erinnern. Es erscheinen die schönen Frauen ferner auch stehend, halb oder ganz entkleidet, am Luterion (Tafel XII, 39; Compte rendu 1862, pl. 1, 12; 1865, pl. 3, 39).

Andere Bilder zeigen die edeln Frauen sonst beschäftigt, und zwar mit Musik (Tafel XIII, 13 Leier; XIV, 20 Trigonon; XIV, 19. 21 Kopieen) oder harmlosem Spiel mit einem Tiere, einem Hündchen, Reh, Storch oder Kranich (Tafel XIV, 39; beistehend Fig. 101, goldener Ring, nach Compte rendu 1870/71, pl. 6, 19; die zwei oben S. 133 genannten Cylinder; vgl. auch Compte rendu 1862, pl. 1, 12), oder mit einer Dienerin (Tafel XIV, 1), oder allein, schreibend, sinnend, verhüllt (Tafel XXXI, 12; XIV, 22. 23. 29). Auch ein harfenspielender Jüngling erscheint auf zwei wundervollen Steinen der phidiasischen Epoche, Tafel XIV, 14 und dem beistehend Fig. 102 nach Compte rendu 1870/71, pl. 6, 17 gegebenen Skarabäoid aus Südrussland; vielleicht ist eine mythische Figur, wohl Orpheus gemeint (schwerlich Ibykos, an den Stephani a. a. O. S. 206 denkt, weil er die Sambyke eingeführt haben soll).

Fig. 101. (Nach CR. 1870/71, pl. 6, 19.)

Hier sind auch noch die reizende Knöchelspielerin Tafel LXI, 28 und die Mädchenköpfe Tafel IX, 38; X, 37; XIV, 32, 37 zu nennen; und während wir in voriger Epoche Negerköpfe fanden, treffen wir jetzt den Kopf einer schönen Negerin Tafel XII, 43. — Auch das harmlose Kinderleben wird zu Siegelbildern benutzt (Tafel X, 30; XIII, 17).

In den Kreis der Männer dagegen führen uns die Jünglinge, die sich das Schuhwerk anziehen (Tafel XXXI, 9. 13), der Sklavenknabe der Vornehmen (Tafel X, 26. 28), die jugendlichen Reiter (Tafel IX, 36. 39), der Wagenlenker (Tafel IX, 54), die Sieger und Athleten (Tafel XII, 24; XIII, 1; IX, 30) und die Krieger (Tafel XII, 27; X, 48; LXIII, 10).

Fig. 102. (Nach CR. 1870/71, pl. 6, 17.)

Das Porträt ist selten, aber durch die zwei hochbedeutenden Siegel des fünften Jahrhunderts Tafel X, 35; XIV, 3 vertreten; dazu Tafel X, 43. Auch der vornehme Perser Tafel X, 27 mag eine bestimmte Person haben darstellen sollen. Tafel X, 55 ist, wenn meine Deutung richtig, Alkibiades unter dem Schutze seines Eros (in späterer Kopie) dargestellt.

Schliesslich ist zu erwähnen, dass eine Statue auf ihrem Postamente stehend nachgebildet vorkommt (Tafel IX, 30 und oben Fig. 89). Statuarische Motive sind, worauf wir schon aufmerksam gemacht haben, sehr oft gewählt worden (Tafel IX, 33. 47. 48; X, 41. 42. 57; XII, 22. 23. 29; XIII, 6. 9; LXI, 31. 32).

Häufig sind Tierbildungen, und zwar zumeist natürliche, indem das Phantastische und Orientalisierende jetzt durchaus zurücktritt. Voran steht der Löwe, der gerne und schön gebildet wird, obwohl seine Bilder in dieser Epoche weder an Kraft denen des strengen Stiles und noch weniger an Wahrheit und Feuer denen der mykenischen Epoche gleichkommen; vgl. Tafel IX, 56. 59. 61; X, 59; XI, 34. 36. 37. 39. 43; XIII, 28. 35. 42. 44. 45; Berlin No. 326. 309; dazu ein bläuliches Chalcedon-Skarabäoid der ionischen Gattung in Coll. De Clerq II, pl. 5, 99[1],

[1] Auf dieser Tafel der von Ménant herausgegebenen Coll. De Clerq sind mehrere griechische Steine dieser Epoche wüste mit sassanidischen u. a. vermengt; sie werden im folgenden genannt werden.

Löwe einen Fetzen Fleisch im Maule, und ebenda pl. 5, 103 ein sitzender Löwe, aus Cypern. Auch die Löwin mit der Mähne kommt noch vor (Tafel LXIII, 11) wie in älterer Zeit (vgl. Tafel VIII, 43). Namentlich auf ionischen Steinen erscheinen treffliche Tierkampfgruppen, bei denen auch der Greif als Raubtier auftritt (Tafel XI, 22—24. 29; XIII, 36. 38. 39; XXXI, 2—6; LXI, 18. 27; dazu Compte rendu 1876, pl. 3, 34 Panther und Hirsch; 1877, pl. 5, 12 Greif und Pferd; 1870/71, pl. 6, 16 Adler und Reh). Der Greif ist überhaupt in dieser Epoche häufig (Tafel IX, 57. 58; XI, 27. 29. 41; XII, 45; XIII, 38. 39; XXXI, 3. 4; LXI, 40; Berlin No. 325), viel häufiger als die Sphinx (Tafel XII, 48; XIV, 12), also gerade umgekehrt wie in der vorigen Periode. Die Chimära erscheint vereinzelt auf einem Skarabäoid im British Museum (catal. No. 490), die Sirenen Tafel XIII, 19. — Vereinzelt und schön ist der weibliche Panther Tafel IX, 60. — Von wilden oder Jagdtieren erscheint sonst noch der Luchs auf dem beistehend Fig. 103 (nach Morrison collection pl. 1, 29) abgebildeten schönen ionischen Chalcedon-Skarabäoid, das, wie die geflügelte Scheibe darüber andeutet, wohl für einen Perser bestimmt war (vgl. Tafel VI, 44); ferner der Bär (Chalcedon-Skarabäoid aus einem Grabe des fünften bis vierten Jahrhunderts, Compte rendu 1877, pl. 1, 4), der Wolf (Tafel XII, 44 und das oben S. 136 genannte Skarabäoid Castellani), der Fuchs (laufend auf ionischem bläulichem Chalcedon-Skarabäoid der Coll. De Clercq II, pl. 5, 102; der Fuchs mit den Trauben Tafel IX, 62) und häufig Hirsch und Reh (Tafel XI, 22. 23. 25. 26. 28. 29; XIV, 13; Compte rendu 1865, pl. 3, 28, sowie ein tiefdunkles Karneol-Skarabäoid No. 289 und ein bläuliches Chalcedon-Skarabäoid No. 292 c aus Kertsch in der Ermitage). Ein von Hunden angefallener Eber erscheint Tafel XI, 35, dagegen Tafel XI, 33. 38 friedliche Mutterschweine als Segenssymbole darstellen (eine Sau auch auf einem Bergkristall-Skarabäoid aus einem Grabe des fünften Jahrhunderts, Compte rendu 1876, pl. 3, 33, noch mit dem archaischen Borstenausschnitt).

Fig. 103.

Das Pferd ist nie schöner verherrlicht worden als auf Steinen dieser Epoche (ruhig Tafel IX, 31; XIV, 41; weidend auf bläulichem Chalcedon-Skarabäoid in Coll. De Clercq II, pl. 7, 102 bis; laufend Tafel XIV, 16; rennend Tafel XIV, 15; sich wälzend, wozu vgl. oben S. 106, Tafel XI, 44; XIII, 40). Es erscheint ferner der ruhig schreitende oder stossende Stier (Tafel XI, 31. 32; dazu der Goldring Compte rendu 1864, pl. 5, 12 und das Skarabäoid Compte rendu 1860, pl. 4, 9, stossend), die Kuh (Tafel LXI, 38), der Bock (Tafel LXIII, 9 mit später zugefügtem Eros) und der Hund (mit dem Knochen, Goldring Compte rendu 1864, pl. 5, 11; Spitzhund Tafel XI, 40). In der kleinasiatisch-ionischen Gruppe treffen wir auch das baktrische Kamel sehr natürlich gebildet (Tafel XII, 49).

Aus der Vogelwelt bevorzugt diese Epoche den Reiher oder Kranich, der auch besonders gerne, wie auf den Vasen der gleichen Zeit, den Frauen zugesellt wird. Die herrlichsten Darstellungen des Tieres verdanken wir Dexamenos. Vgl. Tafel IX, 29; XII, 38. 46; XIV, 4. 11. 17; LXI, 39. Ferner erscheinen der Adler, Gans und Ente, Hahn und Henne (Tafel XII, 28; X, 14; XIV, 2; IX, 26), sowie selbst eine Brieftaube (Tafel IX, 28). Auch Fliege (Tafel X, 53) und Heuschrecke (Tafel XI, 42) werden jetzt als Siegelbilder verwendet.

Neben diesen natürlichen Bildungen ist das Phantastische relativ selten; doch kommen einzelne seltsame Kombinationen, die indes vom Orientalischen ganz unabhängig sind, auch

hier vor. So der Kranich mit dem Hirschgeweih Tafel XI, 30, die Cikaden-Sirene mit dem in einen Greifenkopf endenden Schwanz, auf dem beistehend Fig. 104 nach Compte rendu 1865, pl. 3, 26 abgebildeten Goldring, der Hahn mit Greifenkopf ebenda 1870/71, pl. 6, 18, die mit einer Sirene gemischte Sphinx Tafel IX, 63 oder die bogenschiessende Schlange Compte rendu 1861, pl. 6, 8.

Fig. 104. (Nach CR. 1865, pl. 3, 26.)

Merkwürdig und vereinzelt ist die Darstellung von Sternbildern auf dem ionischen Steine Tafel XII, 47, die, wie man richtig bemerkt hat[1], schon einen Globus als Vorlage voraussetzt, da die Sternbilder, die beiden Bären mit dem Drachen, die astrothetisch richtige Lage haben. Der Stein kann nur ins fünfte bis vierte Jahrhundert gesetzt werden und ist somit sehr wichtig als frühestes authentisches Zeugnis für die Existenz von Himmelsgloben. Schon der alte ionische Philosoph Anaximander sollte eine σφαῖρα konstruiert haben, welche Nachricht zu bezweifeln man nicht genügenden Grund hat.[2] Sicher hat Platons Schüler Eudoxos (um 370) einen Globus mit den Sternbildern hergestellt. Unsere Gemme wird aber eher älter sein als dieser. Des Euripides Schilderung der Sternbilder auf den Teppichen an der Decke des Prachtzeltes im Ion 1147 ff. lässt auch schon die Bekanntschaft mit einem Globus vermuten.

Unser Ueberblick über die Glyptik während der Glanzepoche der Kunst in Griechenland ist beendet. Die Rolle, die ihr neben den gewaltigen Schöpfungen der Plastik und Malerei hier zufällt, ist nur eine bescheidene. Da, wo die grosse Kunst noch nicht entwickelt ist (wie bei den Mykenäern, auch den Etruskern), oder da, wo ihre schöpferische Kraft gebrochen ist, wie in der spätgriechischen Zeit, fällt der Glyptik eine verhältnismässig wichtigere Stellung zu. Dennoch hat keine Epoche glyptische Werke aufzuweisen, die an Technik sowohl wie an hoher und reiner Schönheit der künstlerischen Form es mit dem wenigen Besten aufnehmen könnten, das uns aus dieser Glanzzeit der griechischen Kunst geblieben.

[1] G. Thiele, Antike Himmelsbilder S. 28; vgl. S. 39.
[2] Sie wird bezweifelt von Thiele a. a. O. 18.

## SECHSTER ABSCHNITT.

### Die griechischen Gemmen der hellenistischen Epoche.

(Tafel XXXI, 15—42. XXXII—XXXV. L, 13. 20. 30. 50. LII, 1. 3. 6. 7. 8. LIII. LIV. LV. LVII, 1—3. LIX, 1. 3. 4. 5. 7. 8. 9. 10. LXI, 43. 47. 48. 57. 59. 61. LXII, 3. LXIII, 8. 12. 27. 36. LXIV, 18. 21. 58.)

Der Strom der griechischen Kunst, der bis dahin innerhalb klar kenntlicher enger Grenzen dahinfloss, erweitert sich in der Epoche nach Alexander zu gewaltiger Breite, so dass sein Lauf und seine Ufer dem forschenden Auge oft undeutlich zu verschwimmen drohen. Nicht drängt er sich mehr, ungeduldig vorwärts strebend, zwischen Bergen und Hügeln hindurch, wo denn jede Windung ein neues fassbares reizvolles Bild darbietet; die Ufer werden eben und einförmig, und vergeblich sucht das Auge auf weite Strecken nach der Wechselfolge fester Ruhepunkte. Während wir in der grossen Epoche des fünften und vierten Jahrhunderts die griechischen Kunstwerke oft sogar nach Dezennien genau zu bestimmen vermögen, weil der rasche Wechsel in den Erscheinungen des sich klar und gesetzmässig entwickelnden Stiles während dieser von Schöpfungskraft übersprudelnden Periode uns die festen Haltpunkte bietet, so können wir die Denkmäler der hellenistischen Zeit zumeist nicht einmal nach dem Jahrhundert datieren und müssen uns leider oft begnügen, sie nur im allgemeinen in die Epoche von ca. 300 bis ca. 100 v. Chr. zu setzen. Dies gilt für die Gemmen ebenso wie für die Skulpturen. Freilich können wir die Grundzüge der Entwickelung wohl erkennen, und die Erscheinungen am Anfange und die am Ende des Zeitraums sind erheblich und deutlich verschieden; allein im einzelnen verschwimmen die Grenzen nur allzuoft, und namentlich ist die griechische Kunst unter römischer Herrschaft im ersten Jahrhundert vor Chr. so sehr die unmittelbare Fortsetzung der hellenistischen, dass es sehr oft nicht möglich ist, die Denkmäler scharf zu sondern.

Unter der grossen Menge von geschnittenen Steinen, die wir mit vorsichtiger Bezeichnung der hellenistisch-römischen Epoche zuweisen und später behandeln, werden ohne Zweifel viele sein, die noch der besten rein hellenistischen Periode, dem dritten bis zweiten Jahrhundert angehören, denen aber sichere Kennzeichen fehlen, um dahin gesetzt zu werden. Wir können nur einzelne Gruppen bestimmt ausscheiden, die sich durch Form, Technik, Stil oder Darstellung so präzis charakterisieren, dass wir feste Haltpunkte zur Datierung haben.

Die Form der Siegelsteine, die in den vorangegangenen Epochen ein so untrügliches Hilfsmittel der Datierung ist, verliert in dieser zumeist das Charakteristische. Skarabäus und Skarabäoid verschwinden, und die des Charakteristischen ermangelnde Form des glatten, flachen, undurchbohrten, für einen Ring bestimmten Siegelsteines wird die gewöhnliche. Es sind namentlich Gemmen dieser Form, bei denen wir oft zweifelhaft bleiben, ob wir sie noch als

„griechisch-hellenistisch“ oder als „hellenistisch-römisch“ zu klassifizieren haben. Daneben treten freilich glücklicherweise auch einige charakteristische Erscheinungen auf, und diese müssen wir zunächst herausgreifen, um auf sicherem Pfade uns der Kenntnis dieser Epoche zu nähern.

Wie schon oben angedeutet, schwindet die Form des Skarabäus in dieser Epoche, nachdem sie schon in der vorigen selten geworden war, so gut wie vollständig. Nur ganz vereinzelt kommen noch schlechte flüchtig gearbeitete Skarabäen vor, zumeist mit ägyptischen Symbolen wie Henkelkreuz, Sistrum, Kopfschmuck der Isis, Kanopus, flügellose Sphinx u. dgl., die als geringe alexandrinische Arbeiten anzusehen sind (Beispiele Berlin No. 1015 ff.). Hierher gehört auch ein Skarabäus, der auf der Unterseite ausnahmsweise mit dem Reliefbild einer Sphinx anstatt einer Gravierung, also als Kameo geschmückt ist (Babelon, catal. des camées No. 178).

Gravierte Cylinder dieser Epoche sind mir nicht bekannt; wohl aber hält sich die aus dem Cylinder hervorgegangene Form des durchbohrten, vierkantigen, länglichen Steines (vgl. oben S. 134) sogar bis in hellenistisch-römische Zeit (vgl. Tafel X, 49; XXIV, 64; L, 22). Ein vorzügliches Stück rein hellenistisch-griechischer Arbeit, wohl des dritten Jahrhunderts, mit Gravierung auf zweien der vier Seiten, ist Tafel XXXV, 3. 5. Einen hexaedrisch abgeschrägten Bergkristall-Cylinder ohne Gravierung aus einem Grabe des dritten Jahrhunderts bei Kertsch s. Compte rendu 1882/88, pl. 2, 2.

Durchbohrte petschaftförmige Anhänger verschiedener Gestalt kommen nur vereinzelt und mit unbedeutenden Bildern vor (z. B. Berlin No. 1031 ff.).

Die Hauptform der vorangegangenen Epoche, das Skarabäoid, ist schon zu Anfang der Diadochenzeit im Aussterben. Wir haben bereits früher die Art der Entwickelung nachgewiesen, die zum Verschwinden jener Form führen musste (S. 128 f.). Die reine Form des Skarabäoids mit dem Bilde auf der flachen Unterseite kommt nur noch am Anfang der Epoche in seltenen Beispielen vor. Ein solches ist das flache grosse Skarabäoid aus Tanagra in Athen (Arch. Ges. No. 2320) mit dem unten Fig. 116 gegebenen Bilde einer archaistischen Artemis; hier ist noch der Rest eines Bronzebügels erhalten. Ferner ein neuerdings vom Königlichen Münzkabinett in München aus Griechenland erworbenes grosses Skarabäoid von Sardonyx, dessen Schichten wie die Jahresringe von Holz in mehreren konzentrischen Kreissystemen gelagert sind; auf dem durch das Material gefälligen Steine ist mit äusserster Flüchtigkeit das Bild einer schlanken Athena graviert (Tafel LXIII, 12). Das Tafel XXXIII, 18 abgebildete Skarabäoid hat ausser dem Hauptbilde auf der flachen Unterseite auch ein kleines auf der konvexen Oberseite. Die weitere Entwickelung aber führte, wie wir schon oben S. 128 f. angedeutet haben, dazu, dass der seitliche Rand fast oder ganz wegfällt, so dass die konvexe obere und die flache Unterseite des Steines aneinanderstossen, sowie vor allem, dass das Bild jetzt statt auf letztere vielmehr auf die konvexe Seite gesetzt wird. So bei dem aus Indien stammenden Bergkristall Berlin No. 1011 mit dem flüchtigen Bilde von Athena und Ares. So ferner bei einem stark konvexen Bergkristall des Ashmolean Museum zu Oxford mit dem in äusserster Flüchtigkeit auf der konvexen Seite angebrachten Bilde der Kore mit Fackeln. So endlich bei dem grossen Chalcedon mit goldenem Bügel aus einem Grabe des dritten Jahrhunderts bei Kertsch mit dem unten Fig. 114. 115 gegebenen archaistischen Bilde des Apollon auf der konvexen Seite. Es war nur ein kleiner Schritt weiter, wenn man die Durchbohrung wegliess (ein schönes Stück ohne Durchbohrung,

aber noch mit dem Rande der alten Skarabäoidform, mit dem Bilde auf der konvexen Seite, ist Tafel XXXIV, 19). Damit war aber der Ringstein mit stark konvexer, das Bild aufnehmender Oberseite, d. h. die charakteristische Hauptform der hellenistischen Gemmen fertig. Der festgefasste Ringstein siegt endgiltig über die durchbohrten, beweglich getragenen Siegelformen. Aber von dem konvexen Rücken des Skarabäoids her kommt die konvexe Bildseite des Steines auf, die in der hellenistischen Periode sich besonderer Bevorzugung erfreute, aber natürlich ohne dass die gewöhnliche flache Ringsteinform deswegen zurückgedrängt worden wäre. Da die Form des festgefassten Ringsteines nunmehr die allein herrschende geworden ist, erscheinen die flachen und konvexen Steine jetzt nebeneinander. Auf unseren Tafeln sind Tafel XXXI, 15. 20. 22. 29. 31—33. 35. 36—42; XXXII, 1. 2. 7. 16. 19. 29—32. 35; XXXIII, 2. 4—6. 8. 9. 27—29. 31—38. 41. 50. 52—54; XXXIV, 1—55; LXI, 57. 61 gute Beispiele der konvexen Gattung. Vereinzelt kommt es vor, dass der Stein auf beiden Seiten konvex und mit je einem Bilde versehen ist (Tafel XXXIV, 14). Die Vorliebe für die konvexe Steinform ist gewiss durch die Vorteile zu erklären, die sie der Arbeit bot und die der kundige Natter, traité p. 3 auseinandersetzt[1]: das Werkzeug kann mehr vordringen und tiefer schneiden, also plastischere Wirkung erzeugen als bei der flachen Steinform.

Auf die Formen der Ringfassungen können wir hier nicht näher eingehen, da deren Geschichte ausserhalb des Kreises unserer Untersuchungen liegt. Nur das sei bemerkt, dass jetzt den grossen stattlichen Steinen entsprechende grosse Fingerringfassungen aufkommen, von denen noch manche erhalten sind. Um sie nicht gar zu schwer zu machen, werden die Ringe jetzt häufig hohl oder gar nur aus dünnem Goldblech gebildet (wie der grosse Ring aus Melos Tafel XXXI, 41). Diese Sitte und diese grosse Ringform erstrecken sich dann bis in die Kaiserzeit. Ein durch die damit gefundene Münze des Lysimachos ungefähr datiertes Beispiel aus einem Kertscher Grabe ist der flach konvexe Granat in grossem goldenem Ring Antiqu. du Bosphore pl. 15, 9 (Ermitage, Kertsch No. 304). Dieselbe grosse Ringform mit einem konvexen Karneol, der in allerflüchtigster Manier das Bild einer an einen Pfeiler gelehnten Frau zeigt (Antiqu. du Bosphore pl. 15, 21; Ermitage, Kertsch No. 301), ist bei Kertsch in einem Grabe mit Gegenständen des vierten bis dritten Jahrhunderts und einer Münze Philipp's II. gefunden worden. Einen anderen eben solchen grossen hohlen Goldring, aber mit zerstörtem Steine aus einem Grabe des dritten Jahrhunderts bei Kertsch giebt beistehende Fig. 105 nach Compte rendu 1882/88, pl. 2, 15 wieder. Auch konvexe Glaspasten erscheinen in diesen grossen Goldringen, wie das aus Griechenland stammende Beispiel Tafel XXXI, 32. In einem Grabe der Nekropole von Polis tis Chrysoku auf Cypern, dessen Funde auf die Alexanderzeit weisen, lag neben einem Skarabäus ein kleiner goldener Ring mit konvexem Granat und ein grosser Fingerring der Form der oben erwähnten aus blauem Glas, das ursprünglich durchsichtig war.[2]

Fig. 105.
(Nach CR. 1882/88, pl. 2, 15.)

Die in der hellenistischen Epoche ausserordentlich steigende Verwendung edler Steine, die nun ungleich gewöhnlicher und verbreiteter wurden als sie vordem waren, drängte die

[1] Vergleiche auch die ausführliche Behandlung Lessing's mit der Polemik gegen Klotz und Lippert, Antiquar. Briefe No. 40—44.

[2] Nach dem handschriftlichen Ausgrabungsjournal von M. Ohnefalsch-Richter.

Sitte der ganz aus Metall bestehenden, mit in das Metall gravierten Siegelbildern versehenen Fingerringe zurück, die in der vorigen Epoche (vgl. S. 130f.) noch eine so sehr verbreitete war. Nicht als ob der Gebrauch ganz aufgehört hätte, allein er ist lange nicht mehr so allgemein wie vordem. Die Fülle der jetzt aus der Ferne gebrachten edlen Steine musste die einfachen schlichten Metallsiegel aus der Mode bringen. Hervorragende Stücke der Metallgravierung aus dieser Epoche sind daher ganz selten; solche sind die Goldringe Tafel XXXI, 25. 26; XXXII, 33; XXXIII, 15. 17, der Silberring Tafel XXXIII, 13 (wozu vgl. den gleichartigen in Berlin No. 962), sowie der Bronzering Tafel LXI, 48. Die spitzovale Gestalt des Ringschildes der älteren Metallringe ist in dieser Epoche verschwunden.

Was die Steinarten betrifft, so kommt auch jetzt der Chalcedon noch häufiger vor (vgl. Tafel XXXI, 29; XXXII, 31; XXXIII, 14. 42; XXXV, 15; unten Fig. 114. 115), doch spielt er nicht entfernt mehr jene dominierende Rolle wie vorher; auch der mit buntem Jaspis gesprenkelte Chalcedon, den wir in der vorigen Periode namentlich im Kreise des Dexamenos beliebt fanden (S. 135), erscheint noch zuweilen (Tafel XXXIII, 10. 11. 18; XXXIV, 19; unten Fig. 116); allein die eigentlich charakteristische und neue Erscheinung in dieser Epoche sind die glänzenden, prächtigen, durchsichtigen härteren Edelsteine von tiefen Farben, welche hauptsächlich aus dem durch Alexander erschlossenen Indien kamen. Allen voran steht der in der vorangegangenen Epoche noch völlig unbekannte Hyacinth mit seinem wunderbaren roten Farbenspiel. Er ist der Lieblingsstein der Epoche; er ward zumeist stark konvex geschliffen, weil die Pracht der Farbe durch das dann reichlicher einfallende Licht erst recht zur Geltung kommt. Vorzügliche Beispiele bieten unsere Tafeln XXXI, 30. 31. 33. 36. 40. 42; XXXII, 30. 36. 38; XXXIII, 2. 8. 21. 29; XXXIV, 2. 11. 18. 32. 49. 50. 51. 55; XXXV, 3. 5; L, 20. 50; LXI, 61; LXIV, 18. 58. Kaum weniger beliebt war der dem Hyacinth in der prächtigen Farbe verwandte sogenannte sirische Granat, der aus demselben Grunde wie der Hyacinth zumeist konvex geschliffen vorkommt; auch hat man zur Erhöhung des Farbenspieles die Unterseite dieser Steine gewöhnlich etwas konkav ausgehöhlt. Der Granat war indes weniger vornehm als der Hyacinth; während die in letzterem ausgeführten Arbeiten fast ausnahmslos vorzügliche Meisterwerke sind, kommen auf Granaten sehr viele nachlässige, ja ganz geringe und schlechte Gravierungen vor. Im östlichen Bereiche der antiken Welt scheint sich die Gattung der kleinen konvexen Granate mit flüchtigen Bildern bis in die Kaiserzeit hinein zu erstrecken; sie sind sehr gewöhnlich in den späteren Gräbern Südrusslands. Vergleiche auch die von mir im Berliner Kataloge No. 1106—1133 zusammengestellten Beispiele. Eine Auswahl guter Exemplare geben unsere Tafeln XXXI, 24; XXXII, 12. 19. 35; XXXIII, 4. 31. 35. 46. 47. 53. 54; XXXIV, 6. 12. 15—17. 26. 27; vgl. ferner Compte rendu 1882, pl. 3, 10; S. 79, aus einem Grabe mit Lysimachos-Münzen; Antiqu. du Bosph. pl. 15, 9 desgleichen; Paris, Chabouillet No. 1499; Morrison collection 68. 255. Konvexe Granaten wurden in dieser Epoche auch öfter ohne Gravierung nur zum Schmucke von Fingerringen benutzt (z. B. Compte rendu 1882, pl. 1, 15; S. 8, Grab des dritten Jahrhunderts; das oben S. 149 erwähnte cyprische Grab), wie sie denn überhaupt im Goldschmucke dieser Zeit eine ganz hervorragende und vordem unbekannte Rolle spielen (vgl. Stephani im Compte rendu 1880, S. 24), indem man jetzt allenthalben in die Farbe des Goldes durch die der prächtig roten glänzenden Steine eine gefällige Unterbrechung zu bringen sucht.

Auch der schöne und harte Beryll ist ein erst in dieser Epoche auftretender, seiner Kostbarkeit wegen aber seltenerer und nur zu feinen Arbeiten benutzter Stein (Tafel XXXIII, 9;

XXXV, 18), und das Gleiche gilt von dem Topas (Tafel XXXIII, 32. 37). Der Amethyst, der in voriger Epoche fast ganz abgekommen war (vgl. S. 134), wird jetzt wieder beliebt, wohl seiner schönen Farbe wegen, und zumeist konvex geschliffen (Tafel XXXI, 22. 35; XXXII, 13. 20. 29; XXXIII, 50; XXXIV, 14. 23; XXXV, 13; vgl. ferner einen konvexen Amethyst mit dem Porträtkopfe anscheinend eines Ptolemäers im Ashmolean Museum zu Oxford). Der Bergkristall bleibt aus der vorigen Epoche auch in dieser in Verwendung (vgl. Tafel XXXIII, 20. 38 und einen mit dem Bilde des Helioskopfes in der Ermitage B III, 4, 12) und Karneol und Sardonyx bleiben durchweg sehr häufig und beliebt. Hervorzuheben ist, dass auch dunkelbrauner Sard stark konvex geschliffen vorkommt (Tafel XXXIV, 9. 30), ein Material, das wir in derselben Epoche im italischen Kreise besonders wichtig finden werden, wo es die Hyacinthe und Granate der ostgriechischen Welt einigermaassen zu ersetzen strebt.

Der Ersatz der Steine durch Glasfluss dauert natürlich auch in dieser Periode fort. Die Pasten erscheinen zuweilen in goldene Ringe gefasst (vgl. Tafel XXXI, 32 und Notizie degli scavi 1897, p. 215, 35 aus Tarent). Die in der vorigen Epoche so gewöhnlichen weissen Pasten verschwinden aber; man wählt mehr grüne und gelbliche und namentlich braune Farbe (vgl. Tafel XXXII, 2. 10. 15. 16; XXXIII, 1; XXXIV, 33—35. 38. 40—42. 44—46; gleicher Art auch Samml. Thorwaldsen No. 264. 345 und Berlin No. 1043—1099), seltener violette (Tafel XXXII, 24; XXXIV, 13; XXXV, 12). Diese braunen und violetten Pasten wurden schon handwerksmässig hergestellt, so dass sich von ihnen oft Repliken finden, eine Erscheinung, die wir im italischen Kreise dieser und mehr noch der folgenden Epoche ausserordentlich entwickelt finden werden. Zuweilen kommen, soviel ich beobachten konnte namentlich in Kleinasien, konvexe Pasten der Form wie die auf Tafel XXXIV vor, deren Bilder mit äusserster Flüchtigkeit in der Art mancher Steine dieser Epoche (vgl. unten S. 160) ganz auf dem Rade graviert, nicht wie bei den gewöhnlichen Pasten von dem Abdrucke eines Steines abgegossen sind.

Der Technik der Steine dieser Periode kann man es als charakteristisch bezeichnen, dass sie einerseits ausserordentliche Weichheit und Zartheit bis zur Verschwommenheit erstrebt, andererseits aber durch die Anwendung scharfer feiner Schneidezeiger möglichst präzisen Ausdruck delikater Details sucht. So fehlt der Technik jenes harmonische Gleichmaass der Werke der höchsten Blütezeit wie derer des Dexamenos, welche Weichheit und Zartheit mit klarer Bestimmtheit in so einziger Weise zu vereinigen wissen. Jene gleichmässigen, langen, feinen und doch weichen Linien eines Dexamenos finden wir jetzt nicht mehr wieder (am ehesten noch bei Tafel XXXI, 18); jetzt bewegt man sich mehr in den Kontrasten, und es wird in der Regel nur entweder breit oder scharf gearbeitet, oder beides an demselben Werke so vereinigt, dass die Kontraste stehen bleiben. An den sorgfältigeren Stücken, namentlich den in kostbarem Material wie Hyacinth gearbeiteten, pflegt jetzt eine glänzende Politur auch der Gravierung nicht zu fehlen; die matt gelassene Gravierung ist nunmehr nur den flüchtigen Arbeiten eigen.

Indes bei weitem das Wichtigste auf dem Gebiete ist das Aufkommen einer ganz neuen Technik in dieser Epoche, das Aufkommen der Kameen, der erhaben geschnittenen Steine. Dass diese nicht vor der Alexanderepoche auftreten, ist eine Thatsache, die ausser jedem Zweifel steht und die vor allem daraus erhellt, dass es keinen einzigen wirklichen Kameo, d. h. einen selbständigen in Relief geschnittenen Stein giebt, der vor die Alexanderepoche

datiert werden könnte, sowie dass niemals in Gräbern vor dieser Zeit ein Stein dieser Art gefunden worden ist. Eine gewisse Vorstufe bilden nur die auf dem Rücken von Skarabäen — altionischen wie namentlich archaisch-etruskischen — zuweilen in Relief, und dann auch schon mit wirkungsvoller Benutzung der verschiedenen Schichten des Sardonyx, gearbeiteten Figuren (vgl. Tafel VIII, 14. 23; XVI, 3—5; vgl. S. 79. 91). Auch die als Anhänger plastisch in Edelstein ausgeführten kleinen Tier- namentlich Löwengestalten, die in sehr frühe Zeit zurückgehen (vgl. S. 32), können als eine Art Vorstufe genannt werden. Ja schon ein der primitiven sogenannten Inselkultur angehöriger Stein zeigt ein, freilich kindisch rohes, Reliefbild (Berlin No. 60).[1]

Allein die wirklichen Kameen lassen sich frühestens auf die Alexanderepoche zurückführen. In den zahlreichen genau beobachteten, an Gemmen reichen Gräbern des vierten Jahrhunderts in Südrussland und auf Cypern ist niemals ein Kameo gefunden worden. Der früheste konstatierte Fund eines solchen ist der in einem Grabe der Krim, von dessen zahlreichen Gegenständen kein einziger mehr die Typen des vierten Jahrhunderts, sondern alle den ausgesprochen hellenistischen Stil des dritten bis zweiten Jahrhunderts zeigten; dazu Münzen des Lysimachos, die nach dessen Tode (281 v. Chr.) geprägt sind, und solche des Königs Pairisades II. (284 v. Chr.). Der Kameo (beistehend Fig. 106 nach Compte rendu 1880, pl. 3, 9; S. 78) ist ein gewöhnlicher Sardonyx und stellt Eros dar, welcher nach einem Schmetterlinge hascht, ein Typus, der erst in hellenistischer Zeit geschaffen worden ist. Der Kameo war der Länge nach durchbohrt und war also zuerst irgendwo beweglich an einem Metalldraht befestigt worden; nachher hat man ihn in einen goldenen Fingerring gefasst, der an der linken Hand der Toten gefunden worden ist. Die Arbeit dieses Stückes ist sehr mittelmässig und unterscheidet sich in Nichts von der zahlreicher anderer uns erhaltener Kameen, von denen, hiernach zu urteilen, wohl manche noch in das dritte bis zweite Jahrhundert v. Chr. gehören werden.

Fig. 106.
(Nach CR. 1880, pl. 3, 9.)

Auch ein anderer Fund in einem Grabe bei Kertsch, das Münzen des Lysimachos enthielt und dem dritten Jahrhundert angehört, ist hier zu nennen, zwei grosse goldene Ringe (der oben S. 149 erwähnten Form) mit den plastisch in ganz dunklem Granat gearbeiteten Köpfen der Athena, deren Helm, Haar und Gewand in Goldblech getrieben ist (Antiqu. du Bosph. pl. 15, 15). Der sonst durch die Schichten des Steines selbst wiedergegebene Farbunterschied wird hier durch die Abwechselung von Metall und Stein erzeugt, ein Verfahren, das

[1] Schon Stephani hat (Compte rendu 1880, S. 78; 1881, S. 79) die Thatsache richtig hervorgehoben, dass es keine Kameen giebt, die vor das 3. Jahrh. gehören. Seltsam verkehrt sind dagegen die Anschauungen, die sich Babelon gebildet und die er ausführlich in der Introduction zu seinem Catalogue des camées de la bibl. nat., p. XXVII ff. „les origines du camée“ ausgesprochen hat (vgl. auch desselben Autors Aufsatz in der Gazette des beaux arts, 3. pér., vol. 19, p. 27 ff. 217 ff.). Er datiert gewöhnliche hellenistisch-römische Kameen schon in den Anfang des 5. Jahrh. und meint, wir besässen genug Kameen des 5. und 4. Jahrh.! Ein in Paris befindlicher Skarabäus, der ausnahmsweise auf der Unterseite statt Gravierung das erhabene Bild einer Sphinx trägt (Babelon, catal. No. 178), ist nach ihm ein Werk vom Anfang des 5. Jahrh., auf welches er die Meinung stützt, es müsse viele von Skarabäen oder Skarabäoiden abgesägte Kameen geben. Jener Skarabäus ist indes, wie wir schon oben S. 148 bemerkten, zu der kleinen Klasse der späthellenistischen alexandrinischen Skarabäen gehörig, wie Form, Arbeit und Stil ausser allen Zweifel setzen. Babelon datiert ferner a. a. O. diesem nahe, also nahe dem Anfang des 5. Jahrh., No. 16 und 119 seines Katalogs, d. h. die römische Kopie eines älteren Kopftypus und ein überhaupt ganz gewöhnlich hellenistisch-römisches Stück; No. 145 setzt er p. XXXV in den Anfang des 4. Jahrh. (während er früher, la gravure en pierres fines p. 102, fig. 73, dasselbe Stück vor Phidias datiert hatte!), der Kameo ist aber eine ganz gewöhnliche hellenistisch-römische Arbeit! In willkürlichster Weise meint Babelon, diese Kameen seien von Skarabäen oder Skarabäoiden abgesägt worden. Auch die anderen von ihm ins 5.—4. Jahrh. gesetzten Kameen seines Kataloges No. 84. 147. 148. 136. 39. 37. 38. 11 sind ohne Ausnahme ganz gewöhnliche späte, z. T. erst in die spätere Kaiserzeit gehörige Stücke. Seltsam willkürlich grundlos ist auch die Behauptung, der ὄνυξ μέγας τραγελάφου πριαπίζοντος der Parthenon-Inventare sei gewiss ein Kameo!

vereinzelt blieb, aber dasselbe Streben nach plastischer Wirkung mit Edelsteinen bekundet, dem die eigentlichen Sardonyxkameen entsprangen. Der Sardonyx mit seinen verschiedenen Schichten ist das eigentliche Material des Kameos und ist es im Altertum allezeit geblieben.

Obwohl die beiden obengenannten Fälle uns in Relief gearbeitete Edelsteine zum Schmucke von Fingerringen verwendet zeigen, so glaube ich doch nicht, dass eine Bestimmung dieser Art den Anstoss zu der neuen Technik, der der Kameen, gegeben hat.

Die vertieft geschnittenen Darstellungen auf den Edelsteinen waren Siegelbilder, σφραγῖδες. Man hat aber die Edelsteine auch ohne Gravierung bloss zum Schmucke viel verwendet, und zwar sowohl an Fingerringen, wie an vielen sonstigen Dingen. Schon in den Inventaren des Parthenon kommen ein στέφανος διάλιθος, ein mit Steinen besetzter Kopfschmuck und ὅρμοι διάλιθοι, Halsbänder mit edlen Steinen vor (CIA. II, 645). Diese Verwendung der Steine zum Schmucke steigerte sich in hellenistischer Zeit ganz ausserordentlich. Die Goldfunde in den südrussischen und cyprischen Gräbern, die Ohrgehänge und Halsbänder, zeigen seit der Alexanderepoche reichliche Anwendung von edlen Steinen (insbesondere Granaten, s. oben S. 150). Andere Verwendungen können wir zwar nicht mehr an erhaltenen Originalen, aber wenigstens aus der Ueberlieferung erkennen. Vom Orient her kam die Sitte, Gefässe mit kostbaren Steinen zu zieren, an die Höfe der Diadochen. In Alexanders persischer Beute befanden sich (nach Parmenions Briefen bei Athen.) zahlreiche kostbare ποτήρια λιθοκόλλητα, mit Steinen besetzte goldene Gefässe. Der ἀλαζών bei Theophrast (char. 23) prahlt, wie er den Feldzug mit Alexander mitgemacht und wie viele λιθοκόλλητα ποτήρια er als Beute heimgebracht. Bei den Indern waren nach Straboe (15, 69) die metallenen Tische, Thronsessel, Becher und Waschgefässe zumeist mit Edelsteinen besetzt. Der indische König Sopithes erschien vor Alexander mit goldenen Sohlen, daran sich Gemmen befanden, einen goldenen mit Beryllen verzierten Stab in der Hand (Q. Curt., hist. Alex. 9, 1, 5). Solcher orientalischer Luxus verbreitete sich nun nach Alexanders Feldzügen zu den Höfen seiner Nachfolger. Cicero (in C. Verrem 4, 62) schildert, wie der syrische Prinz Antiochos (um 73 v. Chr.) vor Verres seine Schätze ausbreitet, darunter nicht wenige goldene Becher, die mit den schönsten Edelsteinen geschmückt waren; der Besitz solcher Becher war, wie Cicero hinzufügt, eine königliche Sitte insbesondere in Syrien. Ausserdem befand sich darunter ein Gefäss, das aus einer einzigen Gemme geschnitten, dessen Henkel aber von Gold angesetzt war. Derselbe Fürst hatte einen Kandelaber bei sich, der aus den schönsten Edelsteinen zusammengesetzt war, und den er für den kapitolinischen Tempel bestimmt hatte. Die der hellenistischen Periode angehörigen Inventare des Apolloheiligtums von Delos führen goldene Schalen auf, die mit Steinen geschmückt waren (φιάλαι χρυσαῖ λίθους ἔχουσαι); charakteristischerweise waren sie ein Weihgeschenk der syrischen Königin Stratonike (Bull. de corr. hell. 1882, S. 32, Z. 30). Der goldene Kranz des Apollobildes hatte nach denselben Inventaren in der Mitte einen Sard (στέφανος χρυσοῦς ἐμ μέσῳ σάρδιον ἔχων, ib. Z. 29); einen solchen mit Gold und Edelsteinen gezierten Kranz, wie er den Göttern zukam, trug Julius Caesar im Theater (Dio Cass. 44, 6 τὸν στέφανον τὸν διάλιθον καὶ διάχρυσον ἐξ ἴσου τοῖς τῶν θεῶν); in den delischen Inventaren wird auch ein von einem Römer geweihtes, ganz aus Onyx bestehendes Trinkgefäss (ποτήριον ὀνύχινον) erwähnt; ὀνύχινοι σκύφοι kamen auch in dem Geschichtswerke des Poseidonios vor (Athenaeus 11, p. 495 a)[1]; bei der grossen Pompe des Ptolemaios II. werden mit Steinen

[1] Polemon (bei Athen. 11, p. 474 c) beschrieb ein Gemälde des Hippys, dessen Zeit uns unbekannt ist; darauf waren eine Oinochoe und ein Kypellos von Stein (λίθινα) mit goldenen Lippenrändern gebildet; ob Edelstein gemeint ist, bleibt ungewiss.

verzierte Dreifüsse (τρίποδες διάλιθοι) und ein silberner Krater mit einem goldenen mit Steinen gezierten Kranze genannt (Athen. 5, p. 199 c. d); ebenda ein anderer goldener Kranz mit Edelsteinen (p. 202 d), ferner zahlreiche goldene Becher mit Steinen in dem Prachtzelte (p. 197 c πάντα χρυσᾶ τε ἦν καὶ διάλιθα); auch Gewänder und Waffen wurden mit Edelsteinen besetzt; in Semele's Thalamos befanden sich χιτῶνες λιθοκόλλητοι und διάχρυσοι (ebenda p. 200 b); auf einem Panzer waren goldene Blitze und ein Eichkranz mit Steinen (στέφανος δρυὸς διάλιθος, p. 202 e). Der reiche Euangelos von Tarent bei Lukian adv. indoctum 8 tritt in Delphi mit einer goldenen Kithara auf, die mit bunten Steinen (λίθοις ποικίλοις), aber auch mit geschnittenen (σφραγῖσι) überreich geschmückt ist. Eine grosse Fülle von Kostbarkeiten dieser Art muss Mithradates besessen haben; sein mit Edelsteinen besetzter Schild wird Plut., Luc. 37 erwähnt; in der Veste Talaura fanden die Römer angeblich die unglaublich ungeheure Zahl von zweitausend Onyxbechern vor (δισχίλια ἐκπώματα λίθου τῆς ὀνυχίτιδος λεγομένης χρυσοκόλλητα, Appian, bell. Mithr. 115), sowie eine Menge anderer Gefässe, Geräte und Pferdeschmuck mit Edelsteinen (πάντα ὁμοίως διάλιθα καὶ κατάχρυσα). Dass die Römer diesen Luxus der hellenistischen Fürsten aufnahmen, und wie man ihm in der römischen Kaiserzeit nacheiferte, werden wir später zu erwähnen haben.

Die hier nach den erhaltenen Zeugnissen geschilderte ursprünglich orientalische Sitte verwendet die Edelsteine von Haus aus ohne bildlichen Schmuck, nur ihrer schönen Farbe und ihres Glanzes wegen — eine Aeusserung jenes echt orientalischen, aber dem griechischen Geiste fremden Kultus des kostbaren rohen Materiales, der in der Zeit des Verfalles der antiken Kultur in Byzanz und dann im frühen Mittelalter in Europa wieder so mächtig ward. Allein der noch kraftvolle griechische Kunstgeist der Alexanderepoche konnte sich nicht damit begnügen, nach indischer und persischer Art die Geräte mit der rohen Pracht kostbarer Steine auszustatten; er verlangte auch hier nach Form und Gedanken, nach Sinn und Bild.

Das Streben des Griechen der Alexanderepoche, die edlen zur Zierde von allerlei Schmuck und Gerät dienenden Steine über die Sphäre des Stofflich-Rohen zu der des Sinnvoll-Künstlerischen zu erheben, dieses echt griechische Streben hat zur Erfindung des Kameo geführt. Die nicht zum Siegeln bestimmten edlen Steine konnte man bildlich in wirkungsvoller Weise nur durch Relief schmücken. Zu Reliefschmuck eigneten sich aber wieder nur wenige Steine, eigentlich nur der mehrschichtige Sardonyx. Dieser Stein bot auch den Vorteil, dass man ihn in grösseren, ja sehr grossen Stücken zu gewinnen wusste, die eine reichere bildliche Darstellung möglich machten und aus denen man ganze reliefgeschmückte Gefässe bilden konnte.

Die antiken Kameen haben wir uns in verschiedenster Weise an Gefässen, Geräten, Musikinstrumenten, Gewändern und Schmuckgegenständen angebracht zu denken; kleinere Stücke wurden auch zum Schmucke von Fingerringen gebraucht. Der oben S. 152 erwähnte Kameo Fig. 106 aus dem Grabe des dritten Jahrhunderts war ursprünglich der Länge nach durchbohrt; dasselbe ist bei einem aus Syrien stammenden Kameo der Sammlung De Clerq in Paris der Fall (Medusa im Profil), der ebenfalls ursprünglich durchbohrt war, dann aber in einen Fingerring gefasst ward; er gehört dem Stile nach ins dritte bis zweite Jahrhundert; auch ein noch in dieselbe Epoche gehöriger Kameo der Ermitage mit einem Zeuskopf (Fig. 112) ist durchbohrt. Diese Kameen waren vielleicht einst an einem Halsgehänge durchbohrt angebracht (ὅρμος διάλιθος).

Bei weitem die grösste Anzahl aller antiken Kameen, und diejenigen, die wir Grund haben noch der hellenistischen Epoche zuzuweisen, fast ausnahmslos alle, bestehen aus Sardonyx

von verschiedenen Schichten. Für die kleineren Stücke ist besonders beliebt der sogenannte indische Sardonyx von zwei Schichten, einer elfenbeinfarbigen oberen, aus welcher das Bild gearbeitet wird, und einer lichtbraunen unteren, welche den Grund bildet. Die grösseren Stücke bestehen aus indischem Sardonyx von mehreren bis zu acht und neun Schichten, die zwischen tiefem Braun, rötlichem und gelbem lichtem Braun und Elfenbeinweiss schwanken. Der sogenannte arabische Sardonyx mit einer bläulich- oder gräulichweissen oberen für das Bild und einer undurchsichtig schwarzen unteren für den Grund benutzten Schicht kommt erst gegen Ende der Periode auf (Tafel LIX, 8 ist ein wohl noch hellenistisches Beispiel) und wird erst in römischer Zeit beliebt, wo ihn Dioskurides bevorzugt (Tafel LII, 5; LVI). Die farbige Wirkung der in diesem Materiale geschnittenen Kameen ist ruhiger, gleichmässiger, aber ungleich kälter als die jener Kameen von indischem Sardonyx. Die kühle Eleganz des augusteischen Kunstgeistes im Gegensatze zu dem leidenschaftlichen Feuer des hellenistischen spiegelt sich sogar in dieser Wahl des Stoffes.

Die hellenistischen grösseren Kameen zeichnen sich auch durch eine besondere Kühnheit und Freiheit in der Benutzung der verschiedenen Schichten aus, die der römischen Zeit abgeht. Sie bieten daher äusserst farbenprächtige Bilder. Vor allem wissen sie trotz der Schwierigkeiten, welche die Natur des Steines mit seinen Schichten entgegenstellte, eine volle runde plastische Behandlung der Figur zu bewahren, während die Kameen der folgenden Epoche nur zu oft aus mangelhafter Beherrschung des Materiales flach und hart werden. Man vergleiche z. B. auf Tafel LII den Unterschied von No. 9 gegenüber No. 7. 8 oder den gewaltigen Unterschied von Tafel LV und Tafel LX.

Es giebt einige Kameen, die ganz in der Technik der hellenistisch-griechischen, aber in ägyptischem Stile gehalten sind; ein gutes Beispiel ist Tafel L, 45 wiedergegeben; ein schönes, aber ebenfalls fragmentiertes Stück dieser Art (braungelbe Bildschicht auf weissem Grunde) mit rein ägyptischer unklarer Darstellung in flachem Relief befindet sich in der ägyptischen Sammlung des Louvre; ein anderes Beispiel in der Ermitage (A IV, 2, 7). Diese Kameen sind nicht etwa ältere ägyptische Vorstufen zu den griechischen; sie gehören vielmehr der ptolemäischen Zeit an. Nicht selten sind die gemischt ägyptisch-griechischen Kameen (z. B. Ermitage A IV, 3); selbst eine der Ptolemäerinnen wird in dem Kameo Tafel LXI, 47 in der ägyptischen Weise dargestellt.

Alexandrien war neben Antiochien offenbar Hauptsitz des Kameenschnitts in hellenistischer Epoche. Auch ist die grossartigste aller erhaltenen Arbeiten der Kameentechnik, die „Tazza Farnese“ (Tafel LIV; LV), ein echtes alexandrinisches, ja wohl das bedeutendste Werk alexandrinischer Kunst, das uns überhaupt geblieben ist. Ihm zur Seite stehen die beiden grossen sogenannten Ptolemäerkameen Tafel LIII, die zwar sicher keine Ptolemäer darstellen, aber, gewissen im beschreibenden Texte erwähnten Anzeichen nach, ebenfalls in Alexandrien gearbeitet sind. Der grosse Gründer der Stadt, Alexander selbst, ist nebst Olympias hier in idealisierter Gestalt gegeben. Diese Werke, die wohl unter den ersten Ptolemäern gearbeitet worden sind, bezeichnen die Höhe der Kameentechnik, die sie später nie wieder erreicht hat.

Ein viel geringeres, an die letztgenannten sich anschliessendes Stück ist Tafel LII, 8. Ferner darf hier der beistehend Fig. 107 abgebildete Kameo in Paris[1] angefügt werden, der in

[1] Babelon, catal. des camées ant. No. 226, pl. 22.

ähnlicher Weise zwei Brustbilder vereint und seiner lebendigen Arbeit nach in diese Epoche gehört; im Vordergrunde erscheint die behelmte langgelockte Athena mit der Aegis, dahinter ein feuriger idealer Jünglingskopf im Helm, der mit grosser Wahrscheinlichkeit für Alexander erklärt wird; er ist besonders dem des Wiener Kameo (Tafel LIII, 1) ähnlich.

Fig. 107.

Neben die herrliche Tazza Farnese aber stellt sich als ein freilich nicht ebenbürtiges, aber doch analoges Werk die sogenannte Coupe des Ptolemées in Paris (Fig. 108. 109, nur wenig unter der Originalgrösse).[1] Auch dieses Gefäss ist aus einem einzigen Stück Sardonyx geschnitten. Die überladene Fülle des Bildwerks, das doch nur ein bakchisches „Stillleben" darstellt, kann sich natürlich mit dem bedeutungsvoll grossartigen Bildschmuck der „Tazza" nicht messen. Auch fehlt jeder bestimmte äussere Anhalt, um das Gefäss der hellenistischen Zeit zuzuweisen (die Benennung „Coupe des Ptolemées" ist ebenso wie die „Coupe de Mithridate" gänzlich willkürlich modern). Doch ist es freilich bei weitem das wahrscheinlichste, dass es derselben Epoche und demselben Kunstkreise, also dem alexandrinischen angehört, wie die ihr nächstverwandte Prachtschale, die „Tazza Farnese"; auch wird diese naheliegende Annahme durch die Art der Arbeit begünstigt, welche dieselbe Frische und Kühnheit zeigt, die wir an den sicheren hellenistischen Werken bewundern. Der farbige Effekt der Schale ist durch die Art der Benutzung der Schichten ein ausserordentlich glänzender und reicher; aus der dominierenden dunkelbraunen Masse heben sich in buntem malerischem Wechsel hier und dort die helleren lichtbraunen und weissen Einzelheiten heraus. Auf beiden Seiten ist der äussere Apparat für ein prunkvolles Dionysosfest dargestellt; jederseits bildet ein heiliger Tisch, eine τράπεζα die Mitte, beladen mit Gefässen des Dionysoskultus; darunter einerseits eine weibliche Statuette des bakchischen Kultus mit Fackeln, andererseits eine Priaposherme. In malerischer Unordnung liegen bakchische Masken und andere Kultusgeräte herum. Zu den Seiten bezeichnen jederseits zwei mächtige Bäume, an denen Tücher aufgehängt sind, den Festplatz. Auch die Henkel sind aus dem einen Steine geschnitten und sind in echt hellenistischer Weise am unteren wie oberen Ansatz ganz vegetabilisch gestaltet; oben enden sie in grosse Mohnköpfe, während der Henkelrücken mit Weinranken bedeckt ist.

Hervorragende einzelne kleinere Kameen, die ich ihrer stilistischen Verwandtschaft mit den als hellenistisch erkannten grossen und der Frische und Vortrefflichkeit der Arbeit wegen in diese Periode setzen zu dürfen glaube, sind die auf unseren Tafeln LII, 1. 3. 6. 7; LIX, 1. 3. 4. 5. 7. 8. 10; LXIV, 21 abgebildeten Stücke, die im beschreibenden Texte näher besprochen sind. Das bedeutendste unter ihnen ist der herrliche tief schmerzliche Medusenkopf Tafel LII, 6, dessen Eigenschaften durch den Vergleich mit der auf Grund hellenistischer Vorbilder gearbeiteten eleganten augusteischen Medusa Tafel LII, 4 besonders in die Augen fallen. Tafel LIX, 1 ist wegen des für Kameen sonst nicht verwendeten Materiales, des Amethyst hervorzuheben. Tafel LIX, 9 ist technisch vereinzelt; die Behandlung schliesst sich an das

[1] Babelon, ebenda No. 368, pl. 43. Der Becher stammt aus dem Schatze von St. Denis; im Mittelalter pflegten die Königinnen von Frankreich aus ihm zu trinken am Tage der Krönung nach der Kommunion.

Figur 108. 109.

ägyptische flach vertiefte Relief „en creux“ an; das Stück ist gewiss alexandrinisch, aber schwerlich vor das erste Jahrhundert zu datieren.

Von Tafel LVII gehören die obersten drei (1—3), die mit Künstlerinschriften ausgestattet sind, in diese Epoche. Die Inschriften sind zum Unterschiede von denen der Kameen augusteischer Zeit in Relief geschnitten wie das Bild. Das Ganze ist ebenso von der ruhigen kühlen Eleganz der augusteischen Arbeiten entfernt, wie durch die Frische den sicher hellenistischen gleich. Dazu kommen epigraphische Indizien, welche die Zuteilung in diese Epoche bestätigen.[1] Das hervorragendste Stück ist der Zeus im Gigantenkampfe von Athenion Tafel LVII, 2, eine etwas derbe Arbeit, die aber voll Energie und Feuer ist, dem besten, was die pergamenische Kunst geleistet, ebenbürtig. Auch der zweite Kameo des Athenion, von dem uns nur zwei fragmentierte Glasnachgüsse späterer Zeit erhalten sind, aus denen ich das beistehende Bild Fig. 110 zusammensetzen konnte[2], führt uns wahrscheinlich an den pergamenischen Hof: er scheint einen siegreichen Einzug des Eumenes II. darzustellen, den Athena Nikephoros selbst als Wagenlenkerin geleitet. — Von dem pathologischen Zug in der hellenistischen Kunst giebt der Kameo des Boethos Tafel LVII, 3 Zeugnis, wo der abgemagerte Körper des kranken Philoktet, wohl dem Vorbilde eines Gemäldes folgend, mit vollem Realismus wiedergegeben ist; man erinnert sich des berühmten „Kranken“ des Malers Aristides.

Fig. 110.

Von anderen der hellenistischen Periode zuzuweisenden Kameen nenne ich noch die beistehend abgebildeten (Fig. 111 und 112), vielleicht, wie Stephani vermutete, einst als

Fig. 111.

Fig. 112.

Gegenstücke bestimmten Köpfe der Medusa und des Zeus mit der Aegis.[3] Sowohl die malerische freie Behandlung der Schichten des Steines, als die zwar auch etwas derbe, doch energievoll feurige Arbeit weisen auf die hellenistische Zeit hin. Aehnlich ist ein sicherlich

[1] Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Inst. III, 1888, S. 215 ff.
[2] Vgl. das Nähere im Jahrb. d. Inst. IV, 1889, S. 85 ff. Dazu mein Berliner Katalog No. 11142.
[3] Compte rendu 1881, pl. 5, 1—4; S. 77 ff.

ebenfalls hellenistischer Kameo mit dem Medusenkopf im Profil, der, aus Syrien stammend, sich in der Sammlung De Clerq zu Paris befindet. In der stilistischen Behandlung verwandt ist auch ein schöner Kameo in Paris mit dem den Lysimachos-Münzen ähnlichen Kopfe Alexanders d. Gr. mit dem Widderhorne.[1] In dem Kameo Fig. 113 hat man wohl mit Recht König Perseus von Makedonien (178—168 v. Chr.) gesehen[2], dessen Züge freilich denen der Münzen gegenüber recht verallgemeinert und idealisiert wären. Die Arbeit ist etwas zahm und ohne rechte Frische, wird aber doch der Zeit des Königs angehören. Er trägt über dem königlichen Diadem die makedonische Kausia, die mit dem Kentauren- und Lapithenkampf geschmückt ist; auf der Schulter liegt die Aegis.

Von den Kameen mit mythologischen Stoffen gehen weitaus die meisten der Erfindung nach auf die hellenistische Epoche zurück und gewiss gehören auch viele ihr wirklich an; allein es fehlen die sicheren Anhaltspunkte, um dieselben von den hellenistisch-römischen zu unterscheiden, weshalb wir sie erst bei diesen näher besprechen.

Fig. 113.

Die der hellenistischen Epoche eigene profane Prunkliebe konnte sich am deutlichsten in der Technik der Kameen aussprechen, den Steinen, die nicht zum Siegeln und die auch nicht als Amulette abergläubischen Zwecken, sondern lediglich der Freude an kostbarem Schmucke dienten. Wir verlassen nun das Kapitel der Technik und fragen nach den charakteristischen Eigenschaften des **Stiles** der hellenistischen Gemmen.

Wie die übrigen Gebiete der Kunst, so zeigt auch das der Glyptik, dass die hellenistische Epoche nichts wesentliches Neues in der Stilentwickelung gebracht hat; sie steigert nur, und zwar nicht selten bis zur äussersten Uebertreibung das, was die grossen Meister des vierten Jahrhunderts, der anmutig zarte Praxiteles, der leidenschaftliche Skopas und der Leidenschaft mit Realismus verbindende Lysippos erstrebt hatten.

Die Neigung zum Pathetischen, zum gewaltigen Ausdruck des Schmerzes in der hellenistischen Kunst, offenbart sich besonders in den Köpfen der Medusa wie Tafel LII, 6; LIV; LIX, 1. 2, das leidenschaftliche Wesen in Bildern wie dem Giganten zerschmetternden Zeus Tafel LVII, 2 und in Porträtköpfen wie Tafel XXXI, 18.

Häufiger noch ist die andere Richtung vertreten, die sich als Fortsetzung und Steigerung der praxitelischen darstellt und durch weiche zarte Behandlung des vollen Fleisches, sowie bequem angelehnte Gestalten charakterisiert wird. So sehen wir die weiche Fülle des nackten weiblichen Körpers von den Steinschneidern dieser Periode mit höchster Vollendung dargestellt (vgl. Tafel XXXI, 31. 32; XXXIV, 8. 11. 28); aber auch an männlichen Körpern finden wir virtuose weiche Modellierung (Tafel XXXI, 33; XXXIV, 19), und das Gleiche gilt vom Körper des Kindes (Tafel XXXIV, 51). Doch nicht nur die nackten Körperformen, auch die Köpfe

[1] Babelon, catal. des camées No. 222, pl. 21.
[2] Babelon, ebenda No. 228, pl. 22.

selbst, und auch die von Porträts, werden gerne mit einer weichen Fülle lebendigen Fleisches ausgestattet wie in keiner anderen Epoche (vgl. Tafel XXXI, 39; XXXII, 30. 31. 32. 15. 16. 18). Man strebt nach sinnlicher plastischer Fülle. Aber daneben möchte man die Schärfe des Details doch nicht entbehren; die natürliche Wirrnis sowohl wie die gekämmte Ordnung des Haares wird durch feine scharfe Linien wiedergegeben (vgl. Tafel XXXI, 18. 24. 29. 35; XXXII, 17. 29; XXXIII, 8. 9; XXXV, 18); und selbst die Haare der Augenbrauen werden häufig nachgebildet (Tafel XXXI, 24; XXXIII, 8. 9. 14. 24). Das Auge wird gerne besonders gross und weit geöffnet, sowie mit leicht plastisch angedeuteter Iris oder Pupille gegeben (z. B. Tafel XXXII, 16. 21. 30. 31. 36; XXXIII, 8. 11. 14. 24; XXXV, 8; L, 50; LXI, 43; Morrison coll. No. 255).

Eine besonders eigenartige Erscheinung unter den hellenistischen vertieft gravierten Arbeiten bilden die mit eminenter Flüchtigkeit nur wie hingehauchten Bilder. Sie sind nicht mit flüchtiger Roheit zu verwechseln, wie sie sich zu allen Zeiten findet, sondern entspringen einem ganz bewussten künstlerischen Prinzip. Der hellenistischen Glyptik, und zwar ihr allein, ist der Reiz der flüchtig hingeworfenen Skizze aufgegangen, die alles Wesentliche zeigt, aber alles andere verwischt und nur eben leise andeutet. Diese rasch hingeworfenen Gravierungen werden natürlich auch unpoliert gelassen; denn die Politur würde ihren Charakter verderben. Unsere Tafeln bieten verschiedene gute Beispiele dieser Art, und zwar einzelne Figuren, Tafel XXXI, 37. 38; XXXV, 2. 4. 6. 49; L, 30; LXIII, 12, sowie ganze Gruppen, Tafel XXXI, 21; XXXIII, 32. 37. 38. 48; XXXV, 31. 35. 38. 39. Ein äusserst flüchtiges Bild einer Kore mit Fackeln befindet sich ferner auf der konvexen Oberseite eines Kristall-Skarabäoids des Ashmolean Museum zu Oxford. Auch der Ring mit konvexem Granat (stehende Frau mit Schale), Compte rendu 1880, pl. 3, 10, aus einem Grabe des dritten Jahrhunderts, sowie der Ring Antiqu. du Bosph. pl. 15, 21 (angelehnte Frau) aus einem Grabe des vierten bis dritten Jahrhunderts, haben flüchtigste Bilder gleicher Art. In Athen befindet sich ein ähnlicher hellenistischer Stein mit dem Bilde einer Frau (Karneol, Arch. Ges. No. 3669).

Aus dem Gebiete der Marmorskulptur lassen sich diesen Gemmen gewisse Arbeiten vergleichen, die eine skizzenhafte, duftig verschwommene, andeutende Manier zeigen; sie führen die von Praxiteles angeschlagene Weise der Marmorskulptur zu ihrem Extrem. Da mehrere Stücke dieser Art aus Unterägypten stammen, hat man geglaubt, eine speziell alexandrinische Schule aus ihnen konstruieren zu dürfen[1], ohne zu bedenken, dass ganz Gleichartiges auch in Pergamon gefunden wurde. Auch die Gemmen sprechen dafür, dass diese allgemein in der Zeit liegende Richtung weiter verbreitet und nicht lokal so eng begrenzt war.

Auch die nackten Gestalten der Dioskuren Tafel XXXV, 3. 5 verdienen hervorgehoben zu werden; sie sind mit ausserordentlicher Sicherheit und Leichtigkeit hingeworfen und zeigen doch eine Fülle von Einzelformen. Sie sind zugleich charakteristisch als Fortsetzung der bewegten Weise lysippischer Standmotive. Dieselbe sehen wir auch an dem ganz skizzenhaft leicht behandelten Sarapis Tafel XXXV, 49. Lysippische Formgebung, aber in vollendet sorgfältiger Ausführung zeigt dagegen Tafel XXXII, 11. — Die herrschende Schlankheit der Figuren wird zuweilen ins Unnatürliche übertrieben, wie z. B. Tafel XXXI, 37.

[1] Amelung in Bull. comun. 1897, p. 110—142. Th. Schreiber, Gallierkopf in Gizeh S. 15ff. Vgl. dazu meine Bemerkungen in Berliner philol. Wochenschrift 1896, S. 945.

Eine kleine Gruppe von hellenistischen Steinen bildet in zierlich archaistischem Stile alte Göttertypen nach. Ein bedeutendes Bild dieser Art ist beistehend Figur 114 und 115, das auf der stark konvexen oberen Seite eines grossen Chalcedon-Skarabäoids sich befindet; der Stein hat einen geflochtenen goldenen Bügel und ist in einem Grabe des dritten Jahrhunderts bei Kertsch gefunden worden.[1] Apollon in überschlanker Gestalt steht als archaisches Götterbild, den linken Fuss vorsetzend, auf beiden Sohlen und hält auf der Rechten einen kleinen Vogel, in der Linken den Bogen. Auf einem flachen Skarabäoid von Chalcedon mit eingesprengtem buntem Jaspis aus Tanagra in Athen (Arch. Ges. No. 2320) befindet sich das

Fig. 114. Fig. 116. Fig. 115.

beistehend Fig. 116 gegebene Bild, Artemis in der Art einer altertümlichen Statue; sie fasst das Gewand zierlich mit der Linken und stützt mit der Rechten eine grosse Fackel auf; im Rücken sieht man den Köcher. Die Zacken am Gewandüberfall sollen den archaischen Stil andeuten. Die leichte frische Arbeit ist, wofür auch Form und Material des Steines sprechen, gewiss noch der Alexanderzeit selbst zuzuschreiben. Ein konvexer Hyacinth hellenistischen Stiles im British Museum, catal. No. 1125, zeigt eine ganz ähnliche Figur, nur ohne den Köcher auf dem Rücken. Auch die als Statue auf einem Postamente stehende Gestalt mit der Fackel auf unserer Tafel XXXI, 40 ist ähnlich. Eine hübsche hellenistische Arbeit dieses leicht archaisierenden Stiles ist auch Tafel XXXIX, 1, ein altes Artemisbild mit Bogen in der Linken und Pfeil in der Rechten darstellend. Die frische, lockere, weiche Arbeit unterscheidet den Stein von den späteren archaistischen Stücken auf Tafel XXXIX.

Endlich tritt auch in dieser Periode schon der Klassizismus auf, d. h. man benutzt Züge aus der Kunst der grossen Zeit des fünften Jahrhunderts. Dies geschieht insbesondere bei einer Klasse kleiner, durchweg flacher, nicht konvexer, äusserst zart und duftig mit jener sicheren Flüchtigkeit, welche diese Epoche so sehr charakterisiert, gearbeiteter Steine, die zumeist auch nach älterer Weise den Strichrand wieder aufnehmen. Gute Beispiele dieser Art giebt Tafel XXXV, 27ff. Die Zeichnung der Pferde sowohl, wie zum Teil auch die Motive — so Tafel XXXV, 30. 34; ja Tafel XXXV, 37 scheint geradezu vom Parthenonfries inspiriert — benutzen Vorbilder der grossen klassischen Epoche des fünften Jahrhunderts. Einen älteren Kopftypus giebt das Brustbild des Apollon Tafel XXXV, 10 wieder. Bei keinem dieser Steine ist freilich die Datierung in hellenistische Zeit durch andere als stilistische Gründe möglich. Allein diese scheinen hinlänglich deutlich; durch die duftige, flüchtig flotte und frische

[1] Compte rendu 1882, pl. 2, 13. 14; S. 42f.

Behandlung sind diese Steine mit sicher hellenistischen Arbeiten ebenso unlöslich verbunden, als sie sich unterscheiden von den reiner klassizistischen, aber steiferen kälteren Werken der folgenden Periode. — Den Strichrand zeigen übrigens nicht nur diejenigen Steine, die in Stil oder Motiv sich etwas an Aelteres anschliessen, sondern auch andere, die durch die Art der Arbeit sich zu dieser selben Klasse gehörig erweisen, wie Tafel XXXV, 40. 41. 46. 48.

Die stark konvexen, gestreckt ovalen Steine, wie die Tafel XXXIV zusammengestellten, pflegen nur eine Figur zu enthalten, die in einem statuarischen Motive, zumeist bequem angelehnt, dargestellt ist. Auf Säule oder Pfeiler gestützt erscheinen Tafel XXXI, 36—38. 42; XXXIV, 8. 9—11. 13—16. 19. 21—24. 31—34. 38. 40. 41. 45. Auch vor einer Säule stehend kommen einzelne Gestalten vor, ein Motiv, das mehr aus der Malerei entlehnt scheint (Tafel XXXIV, 6. 7; XXXV, 7. 23), die auch sonst den Steinschneidern dieser Epoche öfter die Motive gegeben hat. So scheinen die Gruppen Tafel XXXIII, 32. 37. 44. 45. 48 auf malerische Vorbilder zurückzugehen. Auch die herrliche Erfindung des schwimmenden Flussgottes und der Galene Tafel XXXV, 8 ff. wird zuerst in der Malerei gemacht worden sein.

Der Periode eigentümlich ist das Aufkommen des Brustbildes an Stelle des einfachen Kopfes. Sowohl Porträts (Tafel XXXI, 15—20. 24—26; XXXII, 1. 7. 9. 14—20. 25—28. 30. 33. 37; XXXIII, 2—4. 10. 19. 20), als Personen des idealen Kreises (Tafel XXXIII, 28. 36; XXXV, 8—19. 21. 22. 24; LIX, 8), werden als Brustbilder dargestellt. Auch in der dekorativen Kunst wird um diese Zeit das Brustbild beliebt und bleibt es bekanntlich in der folgenden römischen Zeit. Indes wäre es sehr verkehrt, hieraus etwa beweisen zu wollen, dass die Büste als Form der freien Rundskulptur schon hellenistischer Zeit angehöre.[1] Die ohne Hintergrund gearbeitete Büste der Skulptur ist und bleibt eine barbarische römische Erfindung, durch Weglassen des schildförmigen Medaillons der alten *imago clipeata* entstanden, welche ihrerseits auf hellenistischem Vorbild beruhte.

Oefter werden in dieser Epoche Köpfe in Vorderansicht gebildet, sowohl Porträt- (Tafel XXXIII, 21), als namentlich Götterköpfe (Tafel XXXIII, 25—30. 34—36).

Natürlich kommen auch in dieser Periode beliebte Gegenstände in häufigen sehr ähnlichen Varianten vor; doch erscheinen jetzt auch öfter Repliken einer und derselben künstlerischen Erfindung, wie des schwimmenden Flussgottes und der Galene (Tafel XXXV, 8 ff.). Diese Art von Repliken wird in der folgenden Epoche erst recht gewöhnlich.

Die in der vorigen Periode noch so scharfe Scheidung ost- und westgriechischer Arbeiten verliert sich jetzt und gleicht sich aus. Die weiche, breite, malerische Art, die im Osten heimisch war, verbreitet sich siegreich, zugleich mit der konvexen Steinform, im weiten Gebiete der hellenistischen Kultur. Doch glaubt man noch manchmal etwas von der knapperen und auch härteren westgriechischen Art zu bemerken, wie z. B. Tafel XXXIII, 40 oder XXXIV, 36. 37.

Einzelne künstlerische Persönlichkeiten sind uns in dieser Epoche in grösserer Zahl als in der vorigen bekannt. Nur durch kurze litterarische Erwähnungen zwar kennen wir den Hauptmeister der Alexanderepoche, Pyrgoteles, von dem wir leider gar nichts wissen, als dass er der berühmteste in seinem Fache war und dass Alexander nur von ihm in Stein (an einer Stelle beschränkt dies Plinius[2] sogar auf die Steinart, den Smaragd) geschnitten sein wollte.

[1] Was Helbig verteidigt. Vgl. dagegen meine Bemerkungen in Berliner Philol. Wochenschr. 1896, Sp. 1518.

[2] Plin. 7, 125 (Alex.) edixit, ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret quam Pyrgoteles scalperet quam Lysippus ex aere duceret. — 37, 8 edictum Alexandri Magni, quo vetuit, in hac gemma (dem Smaragde) ab alio se scalpi quam ab Pyrgotele non dubie clarissimo artis eius.

Dafür sind uns von mehreren litterarisch nicht erwähnten bedeutenden Steinschneidern signierte Arbeiten erhalten. In das dritte Jahrhundert gehört vor allem das Meisterwerk des Lykomedes Tafel XXXII, 31, das wahrscheinlich Berenike I. als Isis darstellt. Die Schrift gleicht noch sehr der des vierten Jahrhunderts; nur ist das Omikron winzig klein gemacht. Die breite weiche, aber grosse Manier der Arbeit zeigt die besten Eigenschaften der Epoche. Der Künstler zählte gewiss zu den ersten der zahlreichen am Ptolemäerhofe im dritten Jahrhundert beschäftigten Steinschneider. Ihm zunächst nenne ich einen Künstler Namens Daidalos, dessen Werk sich in einer Privatsammlung zu Paris (des Herrn De Clerq) befindet und das ich zwar gesehen, von dem ich aber keinen Abdruck vorlegen kann.[1] Es ist ein Hyacinth aus Syrien mit einem wunderbar lebendigen Porträt eines Mannes mit Stoppelbart, wohl eines Fürsten; die kleine Inschrift ΔΑΙΔΑΛΟΣ ist ohne Punkte an den Hastenenden etwas flüchtig wie die des Lykomedes geschrieben und bezeichnet offenbar den Künstler wie jene. Arbeit und Schrift weisen beide gleich entschieden auf das dritte Jahrhundert. Hieran reiht sich der Künstler Skopas, von dem wir den prachtvollen Hyacinth mit dem Porträt eines glatt rasierten Mannes Tafel XXXIII, 8 und den Karneol mit der badenden Frau Tafel L, 13 besitzen. Der Porträtkopf ist ein Meisterwerk in lebendig feiner Behandlung und hat zugleich den hellenistischen Werken sonst weniger eigenen Vorzug schlichter Natürlichkeit. Ein dem Skopas sehr verwandter Künstler war Nikandros, dessen lebenswahres, frisches, weiches Frauenporträt Tafel XXXII, 30 giebt. Auch der Künstler Pheidias mit dem vielleicht Alexander darstellenden Hyacinth Tafel XXXIV, 18 und Philon mit dem lebendigen Porträt eines schlecht rasierten kränklichen Mannes Tafel XXXIII, 13 gehören nach Schrift und Bild dem dritten Jahrhundert an. Dagegen sind die beiden Künstler Agathopus und Herakleidas, denen wir die vorzüglichen Römerporträts Tafel XXXIII, 9 und 15 verdanken, wahrscheinlicher erst dem zweiten Jahrhundert zuzuweisen. Sie schreiben bereits nach jüngerer Weise mit kleinen Punkten an den Enden der Buchstabenhasten. Herakleidas war ein Dorer, wahrscheinlich Siziliens oder Unteritaliens; sein Römerkopf zeugt von einer tiefen, ja grossartigen Erfassung des inneren Wesens des römischen Charakters. An das Ende der Periode gehört Onesas (Tafel XXXIV, 43; XXXV, 23. 26); seine friedliche Athena und die ihre Leier stimmende Muse gehören schon zu den in mehrfachen Repliken, namentlich in Glaspasten vorkommenden Kompositionen.

Ein Apollonios als Künstler dieses Zeitraums ist uns erst ganz neuerdings durch den schönen Granat oder Hyacinth der früheren Sammlung Morrison, Tafel LXIII, 36, bekannt geworden. Dieser Apollonios kann mit dem gleichnamigen Steinschneider, dem wir die schöne Artemis in Neapel verdanken (Tafel XLIX, 8), nicht identisch sein; jener schreibt in zierlichster Weise mit Pünktchen an den Enden der Hasten; er scheint in den Kreis der Künstler um Dioskurides zu gehören. Der Name Apollonios war einer der gewöhnlichsten im Altertum und kaum charakteristischer als der Name Meier bei uns; es kann daher nicht überraschen, dass der neue Apollonios ein anderer ist. Dieser neue schreibt ohne Pünktchen; das ganz kleine Omikron, das nach unten weit offene Omega und der ganze flüchtige Schriftcharakter stellen seine Signatur zu denen der hellenistischen Epoche. Dazu kommt als entscheidend der Stil der Arbeit, der durchaus der hellenistische ist. Der dargestellte Kopf hat indes etwas Weichliches und entbehrt sowohl des Feuers, wie der energischen Charakteristik der anderen besten Porträts der Epoche. Zu benennen ist auch er leider nicht.

[1] Die Gemme scheint noch nirgend erwähnt zu sein.

Die auf Kameen sich nennenden Künstler Athenion, Protarchos und Boethos (vgl. oben S. 158) scheinen alle erst dem zweiten Jahrhundert anzugehören.

Wenn wir nun die Darstellungen auf den Gemmen unserer Epoche überblicken, so fällt zunächst die bedeutende Rolle auf, welche jetzt unter den vertieft geschnittenen Siegelbildern dem Porträt zukommt. Zwar kannte auch die vorige Periode Porträtköpfe auf Siegeln, allein sie bildeten noch eine seltene Ausnahme neben den übrigen Typen. Jetzt stehen sie im Gegenteil obenan, sowohl durch Zahl, wie vor allem durch künstlerische Bedeutung. Es hängt dies natürlich zusammen mit dem ungeheuren Aufschwung, den das Porträt seit der Alexanderepoche überhaupt bei den Griechen nahm. Es erwachte mit einem Male ein gewaltiges Interesse für das Persönliche und Individuelle am Menschen, und man begnügte sich nicht mehr mit jenen allgemein menschlichen Bildungen, die vordem voll befriedigt hatten. Es trat hierzu die politische Wandlung, die nun einzelnen Individuen eine ganz andere Bedeutung für die weitesten Kreise gab, als dies je vordem der Fall gewesen war.

So sind es denn auch vor allem die Könige und Grossen, deren Bildnis wir zu Siegelbildern verwendet finden. Diese haben sich nicht nur selbst der Siegel mit ihrem Porträt bedient, sondern sie schenkten auch dergleichen, und, was besonders wichtig, alle ihre engeren und weiteren Anhänger siegelten gerne mit dem Bildnis des von ihnen verehrten Herrn. Wir haben noch Zeugnisse, aus denen dies hervorgeht. Von Alexander war schon die Rede, der sein Porträt nur von Pyrgoteles geschnitten sehen wollte. Mit Alexanders Kopfe haben gewiss eine Menge der vielen Kleinen, die dem Grossen folgten, gerne gesiegelt; unter diesen befand sich auch Augustus, der nach Sueton's Zeugnis (Aug. 50) beim Siegeln der Urkunden anfangs das Bild einer Sphinx, bald aber eine „imago Magni Alexandri", erst zuletzt sein eigenes Porträt benutzte. Augustus wollte sich damit offenbar als Verehrer wie als Nachfolger Alexanders bezeichnen. Polybios erzählt (15, 31, 9), wie Aristomenes, der Akarnane, dem Agathokles, dem Günstling des Ptolemaios Philopator, zu schmeicheln wusste (Ende des dritten Jahrhunderts); er nannte seine Tochter nach jenem Agathokleia; er gab ihm, als wäre er der König selbst, einen goldenen Kranz beim Mahle und er trug als Anhänger des Herrn das Bildnis desselben als Siegel im Ringe, so wie man das des Königs trug. Nach Poseidonios (fr. 41 Müll.; Athen. 5, p. 212d) trat der Sophist Athenion (Aristion), der als athenischer Gesandter bei Mithradates gewesen war, in Athen, wo er so viel wunderbar Herrliches von dem Hofe des grossen pontischen Königs zu berichten wusste, mit einem goldenen Siegelringe auf, darin das Porträt des Mithradates graviert war (περικείμενος δακτύλιον χρυσίου ἐγγεγλυμμένην ἔχοντα τὴν Μιθραδάτου εἰκόνα); er gab sich damit als absoluter Anhänger des Königs zu erkennen.

Es ist natürlich kein Zufall, wenn gerade die Köpfe der gewaltigen Könige Alexander und Mithradates unter den uns erhaltenen Siegelsteinen besonders häufig vertreten sind. Freilich versteht es sich dabei, dass gerade diese viel dargestellten Könige, insbesondere Alexander, nicht nach der Natur, sondern nach Vorlagen gearbeitet sind, die, von Hand zu Hand gehend, immer mehr sich vom Originale entfernten und immer allgemeiner wurden. Auf starke Idealisierung muss man gefasst sein und darf nicht mehr verlangen, als dass die wichtigsten Grundzüge der einzelnen Porträts untereinander übereinstimmen. Wir glauben Alexanders ganze Figur Tafel XXXII, 11 (nach dem Gemälde des Apelles), vielleicht auch XXXIV, 18, seinen Kopf Tafel XXXI, 17. 19. 20; XXXII, 1—9. 13 und auf den

Prachtkameen Tafel LIII; LII, 8 zu sehen. Am meisten Anspruch auf Aehnlichkeit kann Tafel XXXI, 17 machen, wo die kühnen Züge des Jünglings den freilich auch stark idealisierenden Münzen des Lysimachos zumeist gleichen. Am grossartigsten, aber am meisten idealisiert sind die Züge auf den herrlichen Kameen. — Des Mithradates Kopf glauben wir, freilich auch in recht verschiedenen Auffassungen, Tafel XXXII, 17. 20. 21. 29; XXXI, 16; LIX, 5 zu erkennen.

Demetrios Poliorketes scheint auf dem Kameo Tafel LIX, 7 dargestellt; der so benannte Stein im British Museum, der im Catalogue No. 1526, pl. I als echt gegeben wird, ist indes nur ein modernes Machwerk. Dagegen ist der Philhetairos Tafel XXXIII, 10 ein Stück allerersten Ranges, ein gewiss nach dem Leben gearbeitetes Prachtwerk hellenistischer Porträtkunst. — Ptolemaios Soter ist, wie es scheint, auf dem ausgezeichneten Kameo Tafel LIX, 3, andere Ptolemäer sind auf den vertieften Siegeln Tafel XXXI, 25. 26; XXXII, 10. 15. 16. 24. 28 dargestellt. Darunter sind die beiden goldenen Ringe Tafel XXXI, 25. 26 sehr vorzügliche Werke; die Mischung der ägyptischen Tracht und des echt griechischen, leidenschaftlichen, despotischen Ausdrucks bei 25 macht eine seltsame Wirkung. Nicht nur die Tracht, auch die Gesichtszüge sind ägyptisch stilisiert bei der Königin auf dem Kameo Tafel LXI, 47, dagegen den Ptolemäerinnen sonst ihre wirklichen Porträtzüge, nur in echt griechischer Idealisierung und zuweilen mit einem ägyptischen Symbol oder ägyptisierenden Locken ausgestattet, gegeben werden. So Tafel XXXII, 31 (Berenike I.?); XXXII, 32. 37; XXXIII, 1 (Berenike II.); XXXI, 22; XXXII, 6 (Arsinoe II.?); XXXI, 29 (Arsinoe III.); XXXII, 30; XXXIII, 2 (Arsinoe oder Berenike). Die Porträts der Königinnen wurden gewiss vielfach von jenen höfischen Personen, zu denen auch die Dichter gehörten, die ihre Reize besangen, am Finger getragen.

Eine Reihe zum Teil ganz vorzüglicher Porträts von Fürsten ist nicht zu benennen. Tafel XXXI, 27 stellt vielleicht König Perseus dar; besonders ausgezeichnet ist Tafel XXXI, 18, ein Kopf von gewaltiger Leidenschaft; er wird in die Alexanderepoche selbst gehören; er entbehrt des königlichen Diadems und mag einen der Genossen Alexanders darstellen, der den Königstitel noch nicht angenommen. Auf Tafel XXXII, 27 ist ein Kopf dieser Art, nur von viel geringerer Arbeit. Porträts mit dem königlichen Diadem, zum Teil sehr lebenswahre, die wir aber nicht mehr benennen können, sind Tafel XXXI, 15; XXXII, 12. 18. 22. 25. 26; XXXIII, 12. 21; LIX, 4. Besonders interessant sind die Köpfe der Fürsten aus dem fernen Orient, Tafel XXXI, 23. 24; XXXIII, 4; L, 50; LXI, 48; sie haben seltsame Kopfbedeckungen, aber Gesichtstypen griechischer Art, mit Ausnahme von Tafel L, 50 = LXI, 57, dem prachtvollen Porträt eines Partherkönigs aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., in welchem orientalischer Geist sich einer griechischen Hand bedient hat; die prunkvoll steife, glattfrisierte Erscheinung ist ebenso orientalisch in ihrem Wesen, wie die Ausführung hellenistisch-griechisch ist. Vorzügliche rein griechische Bilder voll schlichter Wahrheit sind die der beiden orientalischen Dynasten Tafel XXXI, 23. 24.

Indes kommen natürlich auch Männer, die nicht dem Fürstenstande angehören, in Porträts vor, die zumeist besonders gut, weil unmittelbar nach der Natur gearbeitet sind; so Tafel XXXIII, 11. 13. 18. 19. 20. 24; LXI, 59; der etwas allgemeine, behelmte, bekränzte Kopf Tafel XXXIII, 23 mag dagegen einen Fürsten darstellen. Unbekannte Frauenköpfe, meist etwas ideal behandelt, sind Tafel XXXI, 28. 39; XXXII, 33. 38; XXXIII, 3. 5. Bei den vielen engen Beziehungen, in die Rom im zweiten Jahrhundert zu den hellenistischen Königreichen und Griechenland trat, ist es natürlich, dass auch Porträts hervorragender Römer

von der Hand griechischer Gemmenkünstler gearbeitet wurden, sei es für diese selbst, sei es für schmeichlerische Anhänger derselben. Prachtvolle Arbeiten dieser Art sind die Köpfe Tafel XXXIII, 14. 15. 16, auch Tafel LIX, 9, die vielleicht die künstlerisch vollendetsten Darstellungen von Römern sind, die wir überhaupt besitzen.

Bilder aus dem Leben sind nicht sehr häufig auf den Siegeln dieser Epoche. Eine charakteristische Darstellung ist die Löwenjagd Tafel XXXI, 21, bei der vielleicht Alexander selbst gemeint ist. Andere Jagdbilder sind Tafel XXXV, 31. 32. Charakteristisch ist ferner das Auftreten des Idylls, wie ländlicher Kultusszenen (Tafel XXXIII, 32), Bildern von Landleuten und Hirten (Tafel XXXV, 41); reizend ist das alexandrinische Tieridyll von den Gestaden des Nil Tafel XXXIII, 48. Aber auch das Gegenbild zu dieser Sehnsucht nach dem Einfach-Natürlichen, das Bild aus der Welt der Gelehrten und Philosophen tritt auf. Zahlreiche Darstellungen der idyllischen ländlichen, wie der letzt erwähnten Art, die wir bei der folgenden Epoche behandeln werden, gehören wenigstens der Erfindung, zum Teil gewiss aber auch der Ausführung nach in diese Periode. Hier sei nur auf das kleine flüchtige Bild Tafel XXXV, 35 hingewiesen, das offenbar die sieben Weisen versammelt zeigt; am Boden in ihrer Mitte die Himmelskugel. Es muss in hellenistischer Zeit eine beliebte Komposition dieser Art gegeben haben, welche die sieben Weisen als die Urbilder aller Philosophen und Gelehrten versammelt zeigte; ein Nachklang davon ist das Gemmenbild. Aus römischer Zeit aber sind uns auf zwei Mosaikfussböden freie Kopieen jenes supponierten hellenistischen Originales erhalten, die neuerdings viel besprochen worden sind[1], doch nur weil die Erklärung weit vom Richtigen abirrte; indem man in dem Hintergrunde des einen Mosaiks mit starkem Aufwande von Phantasie glaubte die Andeutung der Akropolis von Athen zu sehen, erklärte man die sieben Denker als Platon im Kreise der Philosophen der Akademie, wobei man sich über die Namen der einzelnen stritt — ein sehr vergebliches Bemühen, da von wirklichen Porträts, wie auch die Abweichungen der beiden Mosaiken zeigen, nicht die Rede sein kann und nur eben allgemein die sieben Weisen der Vorzeit als Prototypen der Philosophen dargestellt sind. Der, welcher auf die Himmelskugel deutet, ist natürlich Thales, der den Alten ja als Gründer der astronomischen Wissenschaft galt. Das landschaftliche Beiwerk ist das in hellenistischen Bildern übliche und ist weit entfernt, einen bestimmten Ort nachbilden zu wollen, wie es denn auf den beiden Mosaiken im einzelnen auch stark variiert und die angebliche Akropolis dem einen ganz fehlt.

Eine charakteristische Erscheinung aus dem Leben sind endlich die zuweilen vorkommenden Figuren von Kelten (Tafel XXXIV, 20. 29), die in der hellenistischen Welt ja eine solche wichtige Rolle spielen und die Aufmerksamkeit der Künstler durch ihre fremdartige Erscheinung besonders auf sich zogen.

Zuweilen kommen auch in dieser Periode noch einfache Frauengestalten ohne besondere Bedeutung vor, sitzend oder stehend, Musik treibend oder lesend (z. B. bekleidetes Mädchen auf länglichem flachkonvexem Karneol der Ermitage B II, 3, 16; Frau auf dem flüchtigen flachen Karneol in Athen, Arch. Ges. 3669; tanzende Leierspielerin, nackt, vom Rücken gesehen, auf konvexem Granat der Ermitage B II, 3, 9). Unter den Siegelabdrücken von Selinus, die grösstenteils der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören und sicher nicht später

[1] Vgl. insbesondere E. Petersen in den Röm. Mitth. 1897, S. 328 ff. Archäol. Anzeiger 1898, S. 175. Diels in Archäol. Anzeiger 1898, S. 121 ff. u. Sogliano, l'accademia di Platone, in Monum. antichi dei Lincei vl. VIII, p. 389 ff., tav. 12.

sind (vgl. oben S. 130), findet sich die verhüllt sitzende, musizierende, lesende Frau öfter (Notizie degli scavi 1883, tav. 8, 40. 41; 9, 94—100). In der Tracht der Frauen ist besonders der Blattfächer (Tafel XXXIV, 15) der hellenistischen Zeit charakteristisch (vgl. in Sammlung Sabouroff II, Terrak., Einl. S. 5).

Unter den mythologischen Gegenständen überwiegt der bakchische und aphrodisische Kreis alles Andere. Dionysos und Aphrodite selbst werden überaus häufig dargestellt, zumeist in bequem angelehnter Haltung und mit vollem Ausdruck der üppigen Weichlichkeit ihres Wesens. Von Dionysos bieten unsere Tafeln charakteristische Beispiele: Tafel XXXIV, 19. 21. 22. 33. 34. 35; XXXV, 1; mit Nymphe LII, 3; ein schöner Kopf des Gottes, eine charakteristisch hellenistische Arbeit (wieder mit dem grossen Auge) auf konvexem Granat in goldenem Ring, angeblich von Tarsos, war in der Morrison Collection No. 255 (beistehend Fig. 117). Für Aphrodite vgl. Tafel XXXI, 31; XXXIII, 37. 38; XXXIV, 8. 11. 15. 16. 24. 32. 40. 41. 45. 46; XXXV, 4; L, 30. Dazu ist namentlich zu fügen ein flüchtig in der Weise des dritten Jahrhunderts gearbeiteter Karneol der Sammlung Leake aus Griechenland im Fitzwilliam Museum zu Cambridge, Middleton, catal. No. 23 = King, ant. gems and rings 1872, pl. 23B, 5, Aphrodite ähnlich Tafel XXXV, 4, mit Chiton und Mantel; der hochgehobene rechte Oberarm ist auf einen Pfeiler gestützt (wie bei Tafel XXXIV, 41, wozu vgl. Meisterwerke S. 621f.), die Linke hält die Taube. Ferner der konvexe Stein bei King, ant. gems and rings 1872, pl. 35, 6 = precious stones p. 169, sehr ähnlich Tafel XXXIV, 41, nur dass der linke Arm weniger hoch aufgestützt ist. Zwei ähnliche braune Glaspasten in der Sammlung Thorwaldsen No. 264. 345. Eine Glaspaste in goldenem Ring aus Tarent, mit der angelehnten Aphrodite und Eros, Notizie degli scavi 1897, p. 215, fig. 35. Die Göttin ist in allen diesen Beispielen niemals ganz nackt gebildet; selbst mit dem Chiton bekleidet kommt sie noch vor; gewöhnlich aber ist der Unterkörper vom Mantel verhüllt, oder es ist wenigstens ein schmaler Mantel um die Unterschenkel drapiert. Selten erscheint sie ganz nackt, wie auf einem konvexen Karneol der Sammlung Sir J. C. Robinson, mit dem zart und flach geschnittenen Bilde der Göttin, welche die Taube auf der Rechten trägt (vgl. Tafel IX, 47). Die Göttin ist häufig von ihrem nunmehr in Kindesgestalt gebildeten Sohne Eros begleitet. Eine reizende idyllische Erfindung ist die schlafende Göttin mit dem sie bewachenden Eros, Tafel XXXIII, 37.

Fig. 117.

Eine wichtige neue Erscheinung in der Epoche sind die Bilder, welche sich auf das Verhältnis von Eros zu Psyche beziehen. Hervorgegangen aus den Vorstellungen, welche durch Platons Dialoge in die Kreise der Gebildeten und so auch der Künstler drangen, aus den Vorstellungen von der leidenschaftlich in Liebe nach Schönheit ringenden, alle Qualen auf sich nehmenden, endlich beglückten Seele, sind die Bilder von Eros und Psyche seit der Alexanderepoche nachweisbar.[1] Auf Gemmen kann ich die in anderen Denkmälergattungen vorkommende Bildung der Psyche mit denen des Eros gleichen Vogelflügeln[2] nicht nachweisen,

[1] Ueber Ursprung und Entwickelung der Eros- und Psychedenkmäler habe ich in Sammlung Sabouroff zu Taf. 135 und in Roscher's Lexikon I, 1370ff. gehandelt; vgl. auch den Aufsatz von Wolters, Arch. Ztg. 1884, S. 1ff., der aber, wie in Roscher's Lexikon I, 1372 bemerkt, eine wesentliche weitere Förderung der Frage nicht gebracht hat.

[2] Vgl. was in Roscher's Lexikon I, 1370 genannt ist; das Bronzerelief, Arch. Ztg. 1884, Taf. 1, stammt übrigens nicht von einer Spiegelkapsel, sondern von einer Hydria (Replik im British Museum) und wird eher dem 3., als dem Ende des 4. Jahrh. angehören.

wohl aber erscheint Psyche als Mädchen ganz ohne Flügel, wie sie von Eros gefesselt wird (Tafel XXXIV, 28). Doch das gewöhnliche ist die andeutende Bildung der Psyche als Schmetterling (Tafel XXXIV, 47. 49. 50. 52. 53; XXXV, 46; oben Fig. 106), der von Eros gehascht, gefangen, gebrannt wird, auf dem er wie auf einem Wagen, ihn an den Fühlern zügelnd, steht. Dass diese Vorstellungen im dritten Jahrhundert schon völlig ausgebildet waren, beweist insbesondere der Grabfund, dem Fig. 106 angehört, sowie ein anderer, aus dem ein goldener Eros stammt, der den Schmetterling an die Brust drückt.[1]

Andere neue Erscheinungen der Epoche sind der Hermaphrodit, der als weichlich bakchisch-aphrodisisches Wesen recht dem Geschmacke der Siegel dieser Zeit entspricht (Tafel XXXI, 32)[2], ferner die nackte Mänade (Tafel XXXI, 30) und der jugendliche Satyr mit Hörnchen (Tafel XXXIV, 35).[3]

Bei der Bedeutung Alexandriens und seiner Gottheiten ist es natürlich, dass wir dem Bilde des Sarapis (Tafel XXXV, 49; XXXIII, 28; LIX, 10) und der Isis auf den Gemmen dieser Epoche öfter begegnen; die letztere erscheint bald mehr, bald weniger ägyptisierend, mit ägyptischem Haar und Gewand (Tafel XXXIV, 1. 2) oder nur mit den gedrehten libyschen Locken und fast ganz den griechischen Göttinnen gleichend (Tafel XXXIII, 7; LXIII, 27; XXXIV, 3, wozu vergleiche Berlin No. 962; XXXIV, 13. 14, dazu der Sardonyx Muirhead bei King, ant. gems and rings I, 1872, p. 369 = handbook 1885, pl. 11, 1, Oberkörper der Göttin mit libyschen Locken). Die gute alexandrinische Zeit charakterisiert sich durch eine Fülle verschiedenartiger Darstellungen der grossen Göttin, deren Erscheinung erst in römischer Zeit die bekannte einförmige wird.

Eine der Isis verwandte Göttin ist die Artemis-Tyche, die, wie jene, mit dem Füllhorn erscheint (Tafel XXXI, 41) und die wir in der Skulptur der späteren Zeit mit Isis kombiniert finden (Samml. Somzée zu Tafel 17). Agathe Tyche mit dem Füllhorn sehen wir Tafel XXXIV, 10. 12.

Zu den häufiger dargestellten Gottheiten gehört auch Artemis, die meist noch im langen bis zu den Füssen reichenden Gewande erscheint: Tafel XXXI, 42; XXXIV, 5; XXXV, 2. 6; dazu ein konvexer Granat in Paris, Chabouillet No. 1499, sitzende Artemis mit Köcher; eine Ausnahme ist der nackte Oberkörper Tafel XXXV, 21; vgl. ferner die archaistischen Gestalten Fig. 116 und Tafel XXXIX, 1, vgl. oben S. 161. Ferner Apollon, der recht weichlich aufgefasst zu werden pflegt (Tafel XXXI, 33; XXXIV, 23. 38; XXXV, 45; dazu ein konvexer Hyacinth der Samml. Sir J. C. Robinson, der nackte, sitzende, leierspielende Apoll).

Andere Gottheiten sind seltener und weniger charakteristisch (Hermes, Tafel XXXI, 36; XXX, 25. 27; L, 20; sandalenbindend auf konvexem Granat, Morrison collect. pl. 1, 68; Athena, Tafel XXXI, 37; XXXIV, 42. 43, friedlich, angelehnt; LXIII, 12; konvexer Karneol in der Ermitage B II, 4, 23, schreitend, mit Kranz in den Händen; Kore Tafel XXXI, 40 u. a.).

Aus dem Kreise der niederen Gottheiten sind als neue charakteristische Typen vor allem der schwimmende Flussgott, der Glaukos und die Galene, Tafel XXXV, 8. 9. 11—19, sowie der Okeanos Tafel LXIV, 21 zu nennen; sie sind vortreffliche Zeugnisse der allegorischen Auffassung der Naturgottheiten in hellenistischer Zeit, die den vorangegangenen Epochen ganz

[1] Samml. Sabouroff zu Taf. 135, S. 2, Anm. 7.

[2] Der Hermaphroditos-Typus der hellenistischen Kunst ist indes schon im 4. Jahrh. entstanden, worüber vgl. Ueber Statuenkopieen S. 59.

[3] Ueber das Aufkommen dieses Typus vgl. Satyr von Pergamon S. 30.

fremd war; die Bilder jener Dämonen bedeuten jetzt direkt ihr Naturelement. Das glänzendste Monument dieser allegorischen Richtung hellenistischer Kunst ist aber die herrliche „Tazza Farnese" Tafel LV. — Eine neue Erscheinung ist auch die pathetische Auffassung des Gorgoneions, die wir namentlich in den herrlichen Kameen Tafel LII, 6; LIV; LIX, 1 kennen lernen (vergleiche dazu in Roscher's Lexikon I, 1724ff.); ferner die Bildung des Gorgoneions im Profil (oben Fig. 111 und Tafel XXXV, 20).

Die Heroensage tritt sehr zurück auf den Siegeln dieser Epoche. Auch Herakles ist nicht mehr häufig; seine kraftvoll männlichen Thaten sind der Welt gleichgiltiger geworden; nur der schöne unbärtige Kopf erscheint öfter (z. B. Tafel XXXV, 26; LXI, 43). Dagegen ward der kluge vielgewanderte Odysseus eine beliebtere Figur (Tafel XXXIV, 26. 27. 30).

Oefter erscheinen jetzt aus der Heroensage genommene Szenen, die nach dem Vorbilde von Gemälden behandelt scheinen, eine Gattung von Bildern, der wir noch mehrfach begegnen werden (Tafel XXXIII, 40. 44. 45. 51; XXXV, 30).

Es versteht sich, dass auch in hellenistischer Zeit die einfachen geringeren Siegel sehr häufig nur irgend ein Tier oder einen Kopf, eine Maske, ein Symbol enthielten. Da dergleichen Bilder nicht charakteristisch genug zu sein pflegen, um sich von denen der hellenistisch-römischen Periode zu scheiden, so fehlen sie auf unseren Tafeln. Die Siegelabdrücke in Thon aus Selinus, die vor die Zerstörung der Stadt um 249 v. Chr. datiert sind und zumeist der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören werden, enthalten zahlreiche Beispiele jener Art, wie menschliche Köpfe, Masken, Tiere, Symbole wie Blitz, geflügeltes Kerykeion, Füllhorn, Aehren, Mohn, ferner Gefässe und Geräte (Notizie degli scavi 1883, tav. X—XV).

Wir müssen nun die bisher in gerader Linie fortgeführten Betrachtungen unterbrechen und uns zu einem grossen Gebiete der Glyptik wenden, das wir bis dahin seitwärts liegen liessen: es ist das der italischen Steinschneidekunst. Wir haben zwar bisher schon manchmal auch nach dem Westen hinübergeblickt, doch nur nach den Arbeiten der griechischen Kolonieen in Sizilien und Unteritalien und denen der Karthager auf Sardinien. Jetzt gilt es, die eigene Kunstthätigkeit der italischen Völker, und zwar voran natürlich die der Etrusker zu betrachten.

## SIEBENTER ABSCHNITT.

### Die etruskischen Skarabäen.

(Tafel XVI. XVII. XVIII. XIX. XX, 1—46. 48—50. 54. 73. X, 8. 11. 15. 18. 40. XIII, 26. XIV, 10. XXIII, 51. XXIV, 13. XXX, 53. LXI, 19. 20. 22—25. 50. LXIII, 13—26. LXIV, 24—29. 37—39.)

Unter den verschiedenen Klassen der uns erhaltenen glyptischen Denkmäler des Altertums nimmt die der etruskischen Skarabäen eine der hervorragendsten Stellen ein, durch Umfang, wie durch Bedeutung. Lange Zeit hindurch waren diese Skarabäen die einzigen Gemmen der älteren Zeiten, die man kannte. Aber auch jetzt, wo wir die ältere griechische Glyptik überschauen, kommt der etruskischen noch immer eine hohe und zwar doppelte Geltung zu, einmal weil gar manche griechische Erfindung nur in ihrer Umbildung erhalten ist, und dann weil sie mit das Vollendetste und Beste enthält, was dem etruskischen Kunstgeist überhaupt zu schaffen vergönnt war. Unsere Tafeln geben ziemlich alles Wichtigere, das uns auf diesem Gebiete erhalten, wieder, sowohl die einzelnen hervorragenderen Stücke, als Typen der zahlreichen geringeren.

Es ist keine originale Kunst, die uns hier entgegentritt; es ist eine abgeleitete, eine Kunst aus zweiter Hand. Sie hat kein unmittelbares Verhältnis zur Natur; sie sieht das Wirkliche nicht mit dem eigenen, nur mit fremdem Auge; und das Leben, das die Entwickelung erzeugt, die wir auch hier verfolgen können, jenes Leben lebt in Griechenland drüben, und in Etrurien begegnet uns nur ein freilich meist sehr geschicktes und von grosser Kunstbegabung zeugendes Benutzen fertiger fremder Errungenschaften. Eine solche Kunst konnte wohl durch technische Vollendung eine hohe äussere Eleganz erreichen; allein sie konnte dem Fluche der Nachahmung nicht entgehen, der Manier, die sich alsbald an ihre Sohlen heftete.

Die derselben Epoche wie die etruskischen und einem nahe benachbarten Orte angehörige Klasse der sardinischen Skarabäen konnten wir bereits im Anschlusse an die archaisch-griechische Gruppe betrachten (S. 108ff.); die etruskischen Skarabäen verlangen eine ganz gesonderte Behandlung. Es ist interessant, sie mit jenen gleichzeitigen karthagischen Produkten auf Sardinien (Tafel XV) zu vergleichen. So benachbart sie sind, so verschieden sind sie. Die karthagische Gruppe blickt ganz nach Osten; sie ist einerseits rein ägyptisierend; andererseits schliesst sie sich an die ionisch-griechische Glyptik an und verwendet ihre Typen zum

Ausdruck phönikischer Vorstellungen. Ein ganz verschiedener in sich geschlossener Kreis umfasst die etruskischen Skarabäen. Sie basieren vollständig auf der griechischen Kunst; aber durchaus nicht bloss auf den ionischen Skarabäen, sondern auf intimer Kenntnis der Kunst auch von Hellas und dem griechischen Westen, und sie entwickeln bald eine ausgesprochene Eigenart.

Es ist ein historisch interessantes Faktum, diese Verschiedenheit der so benachbarten gleichzeitigen Denkmälergattungen. Es deutet auf ein gegenseitiges Ausschliessen des Handels. Etruskische Skarabäen werden auf Sardinien, wie es scheint, so gut wie gar nicht gefunden. In Etrurien kommen sardinisch-karthagische Skarabäen von Stein, namentlich grünem Jaspis mit ägyptisierenden Bildern zuweilen wohl, aber doch immer nur als Ausnahmen in den Gräbern vom Ende des sechsten und Anfang des fünften Jahrhunderts, aber, wie es scheint, nicht mehr später vor.[1] Skarabäen der charakteristischen griechisch-karthagischen Art aber erscheinen in Etrurien gar nicht. Die Karthager und Etrusker wachten offenbar eifersüchtig auf die gegenseitige Selbständigkeit ihres Handels. Als die Karthager sich auf Sardinien festgesetzt hatten, waren sie die unmittelbaren Rivalen der Etrusker geworden. Sie verbündeten sich beide gegen den dritten mächtigen Konkurrenten, die Griechen; allein ihr Bund enthielt ohne Zweifel eine genaue Abgrenzung der gegenseitigen Handelssphären: Die Karthager haben sich den etruskischen Handel offenbar von Sardinien fern gehalten, ebenso wie die Etrusker sich den karthagischen von ihren Küsten abhielten.[2] Anders war dies in der älteren Zeit, bevor die Karthager auf Sardinien sich niederliessen; in den Gräbern vor der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts in Etrurien finden sich phönikische Importgegenstände genug, die höchst wahrscheinlich durch die Karthager gebracht worden sind, insbesondere die Menge jener ägyptisierenden Smaltskarabäen, deren wir früher schon gedacht haben und die allen älteren Gräbern Etruriens eigen sind, im sechsten Jahrhundert auch manche ägyptisierende Steinskarabäen. Nach jenem Zeitpunkte aber vollzieht sich eine reinliche Scheidung der phönikisch-karthagischen Welt mit Sardinien und der mittelitalischen Etruriens. Beide bekämpfen politisch die dritte Weltmacht, die Griechen, und beide geraten in ihrer Kunst ganz unter die Herrschaft eben dieser Griechen. Aber beide machen unabhängig von einander selbständig ihre Entwickelung durch. Dabei ist die sardinisch-karthagische Gruppe in ständiger Verbindung mit dem Osten und reiht sich mit den Erscheinungen auf Cypern und Syrien und den Sitzen der Ostgriechen zusammen, während die etruskische mehr lokale Beschränktheit zeigt. Auch kommen ältere etruskische Skarabäen ausserhalb Etruriens und seiner nächsten Nachbargebiete wie es scheint nicht vor; erst eine gewisse späteretruskische Art, die wir noch genauer besprechen werden, hat sich einen etwas weiteren Markt erobert.

Die karthagischen und die etruskischen Skarabäen schliessen sich also gegenseitig aus; sie haben sich untereinander weder im Stile, noch in den Typen beeinflusst. Um so enger und unmittelbarer ist aber der Zusammenhang der etruskischen mit den griechischen; ja die etruskischen sind ganz und ausschliesslich aus der Nachahmung griechischer Kunstvorbilder hervorgegangen. Sie setzen eine absolute Herrschaft des griechischen Kulturelements in Etrurien voraus. Diese ist in der That auch in Etrurien im sechsten Jahrhundert auf allen

[1] Bull. dell' Inst. 1878, 68. 83f., 1880, 43f., 1881, 91f. 95; Annali 1885, tav. GH, 21. 22. Corneto. Die Gräber sind nach den Wandbildern und mitgefundenen griechischen Vasen gegen das Ende des 6. oder den Anfang des 5. Jahrh. zu datieren.

[2] O. Müller-Deecke, die Etrusker I, S. 275, vermutet gewiss mit Recht: „so war gewiss auch den Tuskern der Handel in Sardinien erschwert oder ganz verboten".

Gebieten nachzuweisen. Ueberaus charakteristisch ist die bekannte Geschichte, wie die Cäriten, nachdem sie die gefangenen Phokäer gesteinigt (um 540), doch reuig nach Delphi zu dem Gotte der Griechen sandten und dessen Befehl der Sühne treu gehorchten (Herod. 1, 166f.). Caere (Agylla) und Spina hatten ja selbst eigene Schatzhäuser in Delphi.

Von dem engen Verkehre ionischer Griechen, insbesondere der Phokäer mit den Etruskern, haben wir früher schon zu sprechen Gelegenheit gehabt (S. 89); wir lernten eine eigene Art glyptischer Arbeiten — Goldringe — kennen, die uns von Phokäern in Etrurien selbst gearbeitet schienen und die wir der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zuwiesen. Wir haben auch bereits erwähnt, dass in den etruskischen Gräbern des sechsten Jahrhunderts nicht selten griechische Steinskarabäen ionischer Arbeit vorkommen, die das geübte Auge von den erst am Ende der Epoche beginnenden etruskischen leicht unterscheidet (S. 93f.). Doch neben diese ionischen Beziehungen treten im Laufe des sechsten Jahrhunderts immer mehr auch die mit der übrigen griechischen, insbesondere der attischen Kunst. Mit dem Zurückweichen der Phokäer nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts verschwinden auch die ionischen Vasen mehr und mehr aus den etruskischen Nekropolen und es dominieren durchaus die attischen Gefässe. Auch die etruskischen Nachahmungen der griechischen bemalten Vasen gehen allmählich von den ionischen Vorbildern zu den attischen über.

Die Masse der nach Etrurien in der Zeit vom Anfang des sechsten Jahrhunderts bis nach den Perserkriegen importierten attischen Vasen ist eine ausserordentliche und setzt enge unmittelbare und stets sich steigernde Beziehungen der Etrusker zu den Attikern voraus. Nach den Perserkriegen, d. h. nach der Zeit, wo die verbündeten Karthager und Etrusker von den Griechen Siziliens geschlagen wurden und damit die etruskische Seeherrschaft gestürzt war, lockern sich jene Beziehungen. Es ist die Zeit, wo die etruskische Kunst grössere Selbständigkeit gewinnt und sich von den griechischen Vorbildern, freilich nicht zu ihrem Vorteile, mehr entfernt. Man pflegt neuerdings anzunehmen, dass die attischen Vasen nicht unmittelbar, sondern erst durch die Vermittelung von Sizilien, insbesondere von Syrakus, nach Etrurien gekommen seien[1]; wie ich glaube mit Unrecht. Vor allem steht dieser Annahme die Thatsache entgegen, dass gerade die attischen Vasen von derjenigen Epoche, welche in Etrurien am meisten vertreten ist, in Sizilien nahezu ganz fehlen. Die älteren attischen schwarzfigurigen Gattungen kommen in Sizilien nur vereinzelt vor; erst die spätest schwarzfigurigen und die rotfigurigen attischen Vasen des älteren schönen Stiles nach 480 treten in Sizilien in Masse auf. Wäre Sizilien von Anfang an der Stapelplatz der attischen Vasen gewesen, würde diese Thatsache nicht zu erklären sein. Auch wäre es schon recht unwahrscheinlich, wenn sich das korinthische Syrakus im sechsten Jahrhundert dazu hergegeben hätte, den attischen Vasenexport zu fördern. Die Thatsachen weisen vielmehr darauf hin, dass die attischen Kaufleute im sechsten Jahrhundert unmittelbare Verbindungen mit den Etruskern hatten, während sie später im fünften Jahrhundert sich von jenen zurückzuziehen und auf den Vertrieb ihrer Vasen in Sizilien und Unteritalien zu beschränken begannen. Dagegen freilich, dass die attischen Händler selbst ihre Waren in den etruskischen Häfen landeten, erheben sich schwere Bedenken; vor allem der Umstand, dass Herodot über das Land der Etrusker nur sehr ungenau und offenbar nur aus phokäischer

[1] Ausführlich begründet hat diese Ansicht W. Helbig, „sopra le relazioni commerciali degli Ateniesi coll' Italia" in Rendiconti della R. Accad. dei Lincei V, 1, 2 (1889), p. 79ff. Zugestimmt haben u. a. G. Körte, Jahrb. d. Inst. 1897, S. 63; G. Karo, Bull. di paletnol. ital. 1898, p. 146f.

Quelle unterrichtet ist.[1] Es bleibt daher als wahrscheinlichste Annahme die, dass die direkten Beziehungen von Etrurien und Athen von den Etruskern ausgingen, dass tyrrhenische Handelsschiffe in den attischen Häfen verkehrten, Eisen und Kupfer aus ihrer Heimat bringend und die kunstvoll bemalten Vasen der Athener dafür eintauschend. Hierdurch würde auch jene Thatsache am einfachsten erklärt, dass nach 480, d. h. nachdem durch den mannhaften Kampf der sizilischen Griechen die karthagisch-etruskische Koalition geschlagen und die tyrrhenische Seeherrschaft gestürzt war, die attischen Vasen in Etrurien zu verschwinden beginnen. Die zur See jetzt herrschenden Syrakusaner und Tarentiner verwehrten den tyrrhenischen Schiffen den ungestörten Verkehr mit den griechischen Häfen. Die Athener aber halten es mit den neuen Herren und suchen ihre Vasen in Sizilien und Grossgriechenland anzubringen.

Auch von anderer Seite her, namentlich der der Münzen, hat man auf engeren Verkehr von Etrurien und Attika im sechsten Jahrhundert geschlossen, während die Beziehungen von Latium mehr nur zu den Kymäern und Sikelioten weisen.[2]

In der That wird der rein griechische Charakter der etruskischen Kunst der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts viel eher verständlich, wenn man annimmt, dass die Etrusker selbst viel in den griechischen Häfen verkehrten, als wenn man sie nur von griechischen Händlern besucht werden lässt; ja man kann sagen, dieser engste Zusammenhang etruskischer und griechischer Kunst wäre unverständlich, wenn Etrurien damals nur passiven, nicht auch energischen aktiven Verkehr mit Griechenland gehabt hätte, ebenso wie uns auch die mykenische Kunst nur verständlich ward bei Annahme aktiven Verkehres mit Aegypten. In Etrurien wird ferner die deutliche Lockerung des Verhältnisses zur griechischen Kunst und das stärkere Vortreten des lokalen Elementes im fünften bis vierten Jahrhundert durch die infolge der politischen Verhältnisse eingetretene Behinderung der Beziehungen der Tyrrhener zu den östlichen griechischen Häfen erklärt, indem sich nun die Seemächte Syrakus und Tarent als Riegel dazwischen schoben.

Das innerhalb des Kreises der italischen Stämme fremdartige seltsame Volk der Etrusker, ein ethnographisches Rätsel in alter und neuer Zeit, war der antiken Ueberlieferung nach, welche die uns kenntlichen Thatsachen nur zu bestätigen, nicht aber zu widerlegen geeignet scheinen, aus dem fernen Osten zur See eingewandert. Die Angabe Herodots zwar, dass sie von Lydien gekommen seien, ist gewiss nur eine falsche antike Vermutung, die wohl aus dem engen Verkehre der Etrusker mit den Lydern entstand; allein die fremde überseeische Herkunft selbst ist deswegen durchaus nicht als falsch anzusehen. Wir haben der Etrusker schon Erwähnung gethan bei dem Blicke, den wir auf das Treiben und Drängen der „Seevölker“ geworfen haben, die gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor Chr. von der ägyptischen Macht zurückgeworfen wurden und vermuteten, dass sie, zu jenen Völkern gehörig, mit den „Turscha“ der Aegypter identisch, damals ihre Sitze in Italien gefunden haben (S. 24. 25). Den italischen zur indogermanischen Völkerfamilie gehörigen Stämmen waren sie fremd, wie ihre Sprache beweist. Vielleicht[3] gehörten sie ursprünglich zu der grossen westkleinasiatischen Völkergruppe, die vor den Griechen auch die Inseln und Griechenland inne hatte und die ein so wichtiges Element unter den Trägern der mykenischen Kultur war (S. 14f.). Wir haben auch schon

[1] Dies hebt Helbig a. a. O. 79f. mit Recht hervor.

[2] Mommsen, Röm. Gesch. I$^7$, 199f.

[3] Dass die Annahme nur möglich ist und vorerst nicht erwiesen werden kann, zeigt Kretschmer, Einl. in d. Gesch. d. gr. Sprache S. 408f.

oben S. 15 angedeutet, dass eine gewisse innere Verwandtschaft kenntlich ist zwischen der mykenischen und altkleinasiatischen, sowie der kleinasiatisch-ionischen und etruskischen Kunst in der Eigenart der menschlichen Bildung, die am ehesten durch ursprünglichen ethnischen Zusammenhang zu erklären wäre. Sicher ist, dass die Etrusker, so lange sie sich selbständig erhielten, auch jene Wagelust zur See sich bewahrten und jene kühnen Seefahrer blieben, die sie gewesen sein müssen, wenn sie einst zu jenen Seevölkern gehörten und aus der Ferne zur See herkamen. Sie unterschieden sich durch dies enge Verhältnis zur See von Anfang an von den Italikern, unter denen sie ihre neue Heimat gewonnen hatten. Und sie unterschieden sich ferner von diesen durch ein tiefinneres Bedürfnis, einen ständigen Durst nach Kunst und Bildnerei, eine Lust und Freude an Bildern, mit denen sie in diesem Leben, wie in dem nach dem Tode umgeben sein wollten; damit war natürlich ein starker Sinn für alle sinnlichen Freuden des Lebens verbunden. Frühzeitig entwickelten sie städtisches Wesen und dazu Luxus, Prunk, Ueppigkeit und Weichlichkeit. Allein es fehlte ihnen jene ruhige innere Kraft, die dem eigentlich schöpferischen Wesen eigen ist; sie haben in der Kunst nur begierig aufgenommen und verarbeitet, aber nichts selbständig geschaffen. Und es fehlte ihnen ferner an strenger Zucht, um vorhandene Keime aus eigener Kraft zu entwickeln; es fehlte ihnen nüchterne feste Konsequenz, kurz all das, was die Italiker und insbesondere den Stamm auszeichnete, der von den Mauern Roms aus sich die Umgebung immer weiterhin unterwarf und dem auch Etrurien unterliegen musste.

Es ist ein langer Weg, den die etruskische Kunst schon hinter sich hatte, ehe sie begann selbst auf dem Gebiete der Gemmenglyptik thätig zu sein. Das Auftreten der Etrusker in Italien fällt zusammen mit dem Auftreten des Eisens.[1] Es ist dieselbe Epoche, die in Griechenland unmittelbar auf den Verfall der mykenischen Kultur folgt, dieselbe Epoche, die auch auf Cypern, wo wir die Folge der Gräber besonders deutlich überschauen, einen scharfen Einschnitt und vermutlich die Besitznahme der Insel durch die Griechen bezeichnet. An all diesen Orten, auf Cypern, in Griechenland und in Etrurien, ist die Epoche ausser durch das Erscheinen des Eisens durch eine Reihe gemeinsamer Züge charakterisiert; vor allem durch den geometrischen Stil, in dem einige wenige Reste mykenischer Kunst in Erstarrung weiterleben. Die Etrusker brachten eine Menge neuer Erscheinungen nach Mittelitalien; insbesondere tritt mit ihnen das getriebene, geometrisch reich verzierte Metallblech auf, ferner sehr vervollkommnete Waffen, Helme eines mit einem mykenischen übereinstimmenden Typus und vieles andere. Die einheimische künstlerische Thätigkeit ist eine starke und vielseitige, obwohl sie sich Jahrhunderte lang in den festen Bahnen des europäisch-geometrischen Stiles bewegt. Dann tritt allmählich, aber anfangs nur unbedeutender, phönikischer Import hinzu und, seit dem achten Jahrhundert etwa, auch griechischer. Eine Glanzperiode der etruskischen Kunst ist das siebente Jahrhundert, aus dem uns noch die prachtvollsten Gräberausstattungen erhalten sind.[2] Auf der Basis phönikischer sowohl wie kleinasiatisch- und rhodisch-griechischer

[1] In Bezug auf die schwierige Frage nach dem ersten Auftreten der Etrusker teile ich die Ansicht von Montelius, die dieser kurz angedeutet hat in dem Aufsatze im Journ. of the anthropol. Institute 1897, 254 ff.

[2] Gemeint sind die Gräber des Typus Regulini-Galassi. Die chronologische Bestimmung der Perioden etruskischer Kunst, die Montelius a. a. O. versucht hat, bedarf wesentlicher Modifikation. Das Wichtigste hat G. Karo im Bull. di paletnol. ital. 1898, 144 ff. richtig gestellt. Die erste von Montelius, proto-etruscan I, genannte und 1100—1000 datierte Periode muss wesentlich länger, bis gegen 800 herab gedauert haben, die zweite bis ca. 700; die von ihm 900—800 datierte Epoche des Typus Galassi gehört ins siebente Jahrh., die folgende mit den protokorinthischen und korinthischen Vasen (nach Montelius 800—700) gehört ebenfalls ins siebente und reicht ins sechste Jahrh., die mit den schwarzfigurigen Vasen (Montelius 700—600) gehört dem sechsten Jahrh.

Elemente haben die Etrusker damals in einem eigenen Mischstil, in dem auch die alten heimischen Traditionen noch eine mehr oder minder wichtige Rolle spielen, in verschiedenstem Materiale prunkvoll reich geschmückte Werke geschaffen.[1] In dieser, wie auch schon in der vorangegangenen Epoche[2] haben sie Arbeiten von bewundernswert minutiöser, mühsamst feiner Technik geliefert, durch welche sie ihre Vorbilder weit übertrafen. Im sechsten Jahrhundert warf sich Etrurien der gewaltig aufstrebenden griechischen Kunst rückhaltlos in die Arme. Der Import aus Griechenland nimmt grosse Dimensionen an, und man strebt nicht anders zu arbeiten als die Griechen und von ihnen sich möglichst wenig zu unterscheiden. Wandmalereien der Gräber, bemalte Thonplatten und die Gruppe der archaischen Stücke unter den gravierten Spiegeln sind die wichtigsten erhaltenen Zeugnisse. Insbesondere wird auch der Bronzeguss gepflegt und die Geräte nach ionischen Vorbildern aufs reichste mit Figurenschmuck versehen. Hierbei schloss man sich so nahe an das Griechische an, dass es oft schwer ist zu entscheiden, ob eine dieser Bronzen „tyrrhenisch" oder griechisch ist. Auch im Bronzeguss grösserer Figuren versucht man sich am Ende der archaischen Epoche.[3] Hier nun, in der Zeit des ausgebildetsten archaischen Stiles, wo die plastischen Bronzearbeiten und die gravierten Spiegelzeichnungen die grösste Feinheit und grösste Aehnlichkeit mit den griechischen Arbeiten erreichen, hier begann man in Etrurien nun auch mit dem Gemmenschneiden.

Die ältesten der etruskischen Skarabäen beruhen alle schon auf derjenigen Stufe des archaischen Stiles, welche in Griechenland erst in der zweiten Hälfte des sechsten und zumeist erst gegen Ende des Jahrhunderts erreicht worden ist. Das immer schon in ausgebildete Faltensysteme gelegte Gewand, das Haar mit den feinen Buckellöckchen, die Ausbildung des Nackten, wo die ältere Bildungsweise der Bauchmuskulatur mit mehr als zwei Wülsten, die wir an den älterarchaisch-griechischen Skarabäen charakteristisch fanden (S. 94), überwunden ist, all dies sind untrügliche Kennzeichen für jene jüngere Stilstufe. Die etruskische Gemmenglyptik beginnt also erst etwa in den letzten Dezennien des sechsten Jahrhunderts. Diese Ansetzung wird bestätigt durch die bei den Ausgrabungen beobachtete Thatsache, dass die etruskischen Skarabäen erst in derjenigen Gruppe von Gräbern auftreten, welche auch entwickelt schwarz- und streng rotfigurige Vasen enthält.[4]

Die Etrusker warfen sich aber sofort mit intensivem Eifer auf den neuen Kunstzweig. Auch hier suchten sie den Griechen möglichst nahe zu kommen, auch hier sie durch minutiöse Sorgfalt der feinsten Kleinarbeit zu übertreffen. Die erste Periode der etruskischen Gemmenglyptik ist auch die Zeit ihrer höchsten Blüte, die im wesentlichen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört.

In der peniblen Kleinarbeit haben die Etrusker hier auch wirklich die Griechen übertroffen. Allein der Triumph, den hier der Handwerker erzielte, war verhängnisvoll. Es ist

[1] Viele dieser einheimischen Arbeiten pflegen neuerdings fälschlich als importiert angesehen zu werden, worüber ich an anderem Orte genauer handeln werde.

[2] Gemeint sind Arbeiten des Typus der wunderbar feinen und technisch schwierigen Fibel der Tomba del guerriero bei Montelius a. a. O. pl. 12, 5; aus der späteren Zeit dann die eminent feinen Goldarbeiten mit Granulierung, welche die griechischen Vorbilder weit übertreffen.

[3] Vgl. den halblebensgrossen Kopf Coll. Tyszkiewicz pl. 13, der noch voll gegossen ist; vgl. meine Bemerkungen in Neue Denkmäler ant. Kunst, Sitzungsber. bayr. Akad. 1897, II, S. 112, Anm. 2.

[4] Leider sind nur sehr wenige brauchbare Einzelangaben über Auffindung von Skarabäen vorhanden. Der archaische, der ersten etruskischen Periode angehörige Skarabäus Archäol. Zeitg. 1877, Taf. 11, 3 (unten Fig. 122. 123) ist mit schwarz- und streng rotfigurigen Vasen gefunden.

eine Beobachtung, die wir auf allen Gebieten der etruskischen Kunst, zu allen ihren Epochen machen können: nach jedem Anlaufe, den der Künstler im Etrusker nimmt, um dem Griechen nachzukommen, siegt wieder der Handwerker in ihm; immer und überall gewinnt das Handwerklich-Banausische in Etrurien die Ueberhand und erstickt durch sein Ueberwuchern die künstlerischen Triebe. Auf dem Gebiete der Skarabäen wird uns dies die genauere Betrachtung lehren, zu der wir nun übergehen und die wir beginnen mit der Betrachtung von Form, Material und Technik.

Als die Etrusker sich entschlossen selbst Gemmen zu schneiden, konnten sie über die denselben zu gebende Form kaum zweifelhaft sein. Schon lange waren sie gewohnt von den Karthagern die ägyptisierenden Smaltskarabäen zu kaufen, und ohne Zweifel hatten sie von der schützenden Kraft gehört, welche dem Skarabäus als Amulett zukommen sollte. Auch in der griechischen Glyptik des sechsten Jahrhunderts war der Skarabäus die durchaus herrschende Form (S. 90f.). So konnten die Etrusker keine andere Form als die des Skarabäus wählen. Und sie haben sie, einmal adoptiert, mit derjenigen Zähigkeit festgehalten, welche dem handwerklichen Geiste entspricht, der ihre Kunst beherrschte. Der Skarabäoidform, die in Griechenland neben der des Skarabäus herging und diese allmählich verdrängte, haben die Etrusker keinen Eingang verstattet[1]; sie blieben durchaus bei der einmal gewählten Skarabäusform. Nachdem sie übrigens einmal selbst Gemmen zu schneiden begonnen hatten, kauften sie auch griechische Steine fast gar nicht mehr. Die griechischen Skarabäen, die man in Etrurien findet, sind im ganzen stilistisch älter als die etruskischen, und griechische Skarabäoide finden sich hier so gut wie gar nicht. Es wird mit der Lockerung und dem allmählichen Aufhören der direkten Beziehungen der Etrusker zu den Häfen Griechenlands und Ioniens zusammenhängen, dass die ionischen Skarabäoide des fünften Jahrhunderts keinen Eingang nach Etrurien gefunden haben. Nur in ihrer ersten Periode steht die etruskische Glyptik in innigstem Kontakt mit der Griechenlands; nachher bildet sie eine lokal abgeschlossene Provinz.

An den etruskischen Skarabäen pflegt durchweg, auch an den Stücken mit flüchtigem schlechtem Bilde, die Gestalt des Käfers selbst sorgfältiger ausgeführt zu sein als an den griechischen; auch dies ein Zeichen des handwerklichen Geistes der Etrusker: der Rahmen ist oft besser als das Bild. Der Skarabäus sollte für den Etrusker vor allem als Ganzes ein gefälliges Schmuckstück sein, und dies konnte er nur, wenn der Käfer sorgfältig gearbeitet war. Der Grieche, der mehr auf Gedanke, Bedeutung und Schönheit des Bildes bedacht war, behandelte den Käfer sorglos und wandte sich deshalb auch bald der einfacheren Form des Skarabäoids zu. Die Skarabäen dienten bei den Etruskern durchaus nicht blos als Siegel, sondern auch als Schmuck; es kommen Skarabäen vor, die als Glieder von Halsketten[2] und selbst solche, die als Ohrgehäng[3] in Gold gefasst sind.

Der Rand der Basis, auf welcher der Käfer steht, pflegt bei den etruskischen Skarabäen verziert zu sein, während er es bei den griechischen nicht ist; es ist dies ein leicht kenntliches

[1] Tafel XIX, 14 ist ein auch durch das Material (Smaragdplasma) ganz vereinzeltes Stück; vermutlich ist der Käfer nur aus Nachlässigkeit nicht ausgeführt.

[2] Schönes, aber modern vervollständigtes Beispiel im Louvre, Martha, l'art étrusque pl. 1, 4; Daremberg-Saglio, dict. d'ant. II, 2, fig. 3539. — Das Motiv ist in neueren Zeiten sehr häufig zu Fälschungen benutzt worden.

[3] Bull. dell' Inst. 1837, 46.

Merkmal zur Unterscheidung beider (vgl. S. 91). Indes haben die altertümlich etruskischen Stücke der ersten Periode den Rand in der Regel noch nicht, der erst nachher herrschend wird. Der feinste hübscheste Rand ist der in Gestalt aufrecht stehender kleiner Blättchen (beistehend Fig. 118); eine andere Art besteht aus gekreuzten dünnen Linien (beistehend Fig. 119) oder strichgefülltem Zickzack und eine dritte aus schrägen breiteren Strichen (beistehend Fig. 120). Bei kleinen, flüchtigen, schlechten Skarabäen fehlt indes der verzierte

Fig. 118. Fig. 119. Fig. 120. Fig. 121.

Rand natürlich immer. Von ganz vereinzelter Sorgfalt und Schönheit ist der Rücken des Käfers des berühmten Steines Tafel XVI, 27; hier ist auf dem Vorderkörper eine feine Palmette hinzugefügt (beistehend Fig. 121).

In der letzten spätetruskischen Periode wird die Gestalt des Skarabäus oft eine langgezogene, gestreckt ovale.

Das bei weitem gewöhnlichste Material der etruskischen Skarabäen aller Perioden ist der Karneol. Die Etrusker haben sich, sobald sie sich auf die Glyptik warfen, diesen schönen roten Stein, den auch ihre griechischen Vorbilder, wenn auch keineswegs so ausschliesslich, bevorzugten, zu ihrem Liebling gewählt und sind auch dabei geblieben. Sie müssen sich grosse Quantitäten des Steines als Rohmaterial beschafft haben. Gewiss war für sie die prächtige Farbenwirkung desselben entscheidend, da sie die Skarabäen ja wesentlich als Schmuckgegenstände ansahen. Der grüne Jaspis der Phöniker, der auch auf Sardinien in so grosser Menge verarbeitet wurde, fand keinen Eingang in Etrurien. Gar keinen Einfluss auf Etrurien, weder in den Gemmenformen, noch dem Stil, noch dem Material, hat auch die kleinasiatisch-ionische Glyptik des fünften Jahrhunderts gehabt; der dort so gewöhnliche bläuliche Chalcedon kommt hier gar nicht vor; es giebt zwar etruskische Skarabäen von Chalcedon, aber nur von dem grauen, und auch diese sind sehr wenig zahlreich (Beispiele Tafel XVII, 7; XVIII, 6. 10; XX, 32). Häufiger ist der Sardonyx und gestreifte Achat, ein Stein, der ja auch in Griechenland damals nicht unbeliebt war. In Etrurien ist er das einzige neben dem Karneol häufigere Material (Tafel XVI, 5. 6. 8. 11. 28. 35. 36. 55. 64. 68; XVII, 26. 30. 34. 39. 40. 44. 55. 60; XVIII, 12. 14. 20. 21. 25. 28. 33. 37. 47. 64. 70; XIX, 53. 54; XX, 1. 2. 4. 14. 19. 21. 23. 24. 30. 43. 44; LXIV, 24. 28. 29. 32), und zwar lässt sich deutlich eine steigende Beliebtheit desselben beobachten; unter den spätetruskischen Skarabäen kommt er öfter vor als unter den älteren; die oben erwähnten späten langgestreckten Käfer sind in der Regel von diesem Steine. Nur die Gattung der Rundperl-Skarabäen (wie Tafel XIX) bleibt fast ausschliesslich beim Karneol und verwendet den Sardonyx nur ausnahmsweise. Man schätzte an letzterem offenbar die verschiedenfarbigen Schichten ihrer schmückenden Wirkung wegen.

Ganz vereinzelt kommt Smaragdplasma als Material vor (Tafel XIX, 14; Berlin No. 375). Der Ersatz des Steines durch Glasfluss ist ebenfalls selten; es kommen nur unbedeutende Skarabäen mit geringen Darstellungen von Glas vor. Die Farbe der Glasflüsse ist dunkelblau (Berlin No. 275; mehrere dunkelblaue etruskische Skarabäen waren in Sammlung

Al. Castellani), wie in Griechenland namentlich in der alten Zeit, oder weiss und grünlich (Berlin No. 221. 249), wie in Griechenland in der klassischen Periode gewöhnlich, oder auch schon braun (Berlin No. 267), wie bei den späteren italischen Pasten so gewöhnlich, oder sie ahmt den gestreiften Sardonyx nach (British Mus., catal. No. 521. 523. 524). — Vereinzelt kommen auch Skarabäen von Bronze vor (Bull. dell' Inst. 1864, 34).

Das Bild ist immer wie an den altgriechischen Skarabäen möglichst gross genommen, so dass der Rand sehr knapp ist. Besonders beliebt sind, wiederum nach griechischem Vorgang, Figuren, die nur in gebückter verbogener Haltung in den Raum zu zwängen waren. Umrahmt wird das Bild, genau nach griechischem Muster, durch den sogenannten Strichrand, den die Etrusker nun mit ihrer Handwerkerkonsequenz alle Zeit absolut festhielten, während man in Griechenland ihn im freien Stile bald abwarf (S. 91. 134). Statt des Strichrandes kommt, aber sehr selten, das ebenfalls griechischem Muster entlehnte Flechtband (Tafel XVI, 25; XVIII, 19), häufiger namentlich bei besonders feinen älteren Stücken, ganz wie in Griechenland, der Punktrand vor (Tafel XVI, 20. 21. 26. 27. 28. 42. 58; XX, 6. 12. 13. 14. 15. 22; Fig. 123). Vereinzelt ist der feine blättchenartige Rand Tafel XVI, 57. Nur bei ganz späten Stücken erscheint eine Zickzacklinie mit Punkten dazwischen (Tafel XXII, 56; LXIII, 13).

Gewöhnlich schmiegt sich die Figur oder Gruppe dem ovalen Raume an; zuweilen wird sie jedoch auch auf eine oder mehrere gerade Linien gestellt, die an den feinen Stücken sehr sauber verziert sind und zwar in der Art des Strichrandes (Tafel XVI, 19. 27. 28; Fig. 123), oder mit feinen kleinen Blättchen (Tafel XVI, 21. 47; XVII, 50; XX, 14. 22; LXI, 19). Dies ist eine Eigentümlichkeit, die den griechischen Vorbildern fremd ist und die der Etrusker erfand, in seinem Streben, durch das Handwerklich-Saubere den Griechen zu übertreffen. Wenn die Bodenlinie einfach ist und ein Abschnitt unter derselben entsteht, so wird dieser gefüllt nicht nach der phönikischen, auch in Griechenland unter phönikischem Einfluss erscheinenden Weise mit schräg gekreuzten Linien, sondern mit einer Zickzacklinie, deren Dreiecke mit abwechselnd gerichteten parallelen Linien gefüllt sind (Tafel XVI, 2. 11. 15. 20. 26. 42. 57; XVIII, 19; XX, 4. 24; X, 18; LXIII, 16). Es ist dies ein bei den Etruskern überaus beliebtes Füllornament, das z. B. auf den gravierten Spiegeln, auf älteren wie jüngeren, in gleicher Verwendung wie auf den Skarabäen sehr häufig ist.[1]

Fig. 122.

Fig. 123.

Auch die Etrusker haben zuweilen im strengen Stile, griechischem Vorbilde folgend (S. 91), den Käfer ganz oder grösstenteils durch eine plastisch gearbeitete Figur ersetzt. Die Beispiele sind selten[2]; die beiden besten siehe Tafel XVI, 2. 3 und 5. 6; das letztere ist besonders interessant, indem hier die Schichten des Sardonyx schon in der Weise der späteren Kameen benutzt sind. Vergleiche ferner Tafel XVI, 19. Ein Sardonyx-Skarabäus, der in Corneto mit attischen Vasen gefunden ward, zeigt eine plastische viergeflügelte Sirene oder Harpyie auf dem Käferrücken, einen geflügelten knieenden Jüngling als graviertes Bild (Bull.

[1] Vgl. z. B. Gerhard, etr. Spiegel 80. 216. 254A. 286. 288. 319. 324. 324A. 335, 2. 363. 395. 396. 397, 2. 407; Klügmann-Körte 32. 36. 58. 60. 64. 109. 139, 1. S. 215, 5.

[2] Vgl. Abeken, Mittelitalien 405; Friederichs, Nuove Memorie dell' Inst. 178; G. Körte, Arch. Ztg. 1877, S. 117, 36.

d. Inst. 1877, 64, 1). Dieselbe plastische Sirene oder Harpyie an Stelle der Flügeldecken des Käfers zeigte ein vortrefflicher Skarabäus der Sammlung Al. Castellani (No. 956 der Auktion 1884 in Rom) mit dem gravierten Bilde einer Flügelfrau, die eine Urne unter eine Quelle hält. Das beistehende Stück (Fig. 122. 123, in doppelter Grösse, nach Archäol. Zeitg. 1877, Tafel 11, 3) stammt aus der Nekropole von Orvieto, wo es mit schwarz- und streng rotfigurigen attischen Vasen gefunden wurde; eine eilende Flügelfrau ist an Stelle der Flügeldecken des Käfers plastisch ausgearbeitet; unten ist vertieft graviert ein Jüngling zwischen zwei symmetrisch bewegten Pferden, die er an den Zügeln hält, eine der verschiedenen umdeutenden Gestaltungen des alten und namentlich in der altionischen Kunst lange beliebten Schemas der tierehaltenden dämonischen Figur. Der Skarabäus gehört zu den guten älteretruskischen, die den griechischen am nächsten stehen.

In der technischen Ausführung stehen die guten etruskischen Skarabäen auf der Stufe höchster Vollendung; aber selbst die flüchtigen und geringen lassen handwerkliches Geschick und Sicherheit in der Verwendung der technischen Mittel kaum je vermissen. An Stücken wie Tafel XVI, 59. 60 sind die Feinheit, Sauberkeit und Sicherheit der Technik ganz staunenswert. Es ist charakteristisch, dass die vorzüglichsten und feinsten etruskischen Skarabäen relativ klein sind: sie bilden Wunder der Mikrotechnik, wie dies bei den griechischen in gleicher Weise doch nicht der Fall ist.

Die Politur der Gravierung pflegt bei den älteren Stücken ganz wie in Griechenland noch eine matte zu sein (Tafel XVI, 20. 27), bald aber wird sie sehr vollendet, und die etruskischen Steinschneider sehen von nun an eine möglichst glänzende Politur der Gravierung als ein Haupterfordernis an. Besonders ist dies der Fall bei den am meisten handwerklichen Skarabäen der Gattung, welche die starke Anwendung des Rundperl macht und die Figuren nur skizziert (Tafel XIX); gerade in dieser Klasse pflegt die Politur am allerglänzendsten zu sein.

Diese Klasse ist technisch überhaupt sehr merkwürdig: es ist nicht Roheit oder Nichtkönnen, das diese plumpen skizzierten Figuren hervorrief, sondern das Streben die Gravierung möglichst dekorativ als Schmuck wirksam zu machen; die grossen gerundeten und kugligen Flächen, die durch die Beschränkung auf den Rundperl entstanden, geben eben die Möglichkeit viel strahlende Politur anzubringen und deshalb liess man sie stehen, ohne ihre Wirkung durch die Anwendung der scharfen Schneidezeiger zu stören; nur zuweilen geschah letzteres stellenweise (Tafel XIX, 38. 40), wobei denn die Kontrastwirkung der beiden Manieren eine sehr seltsame ist. Die ganze Gattung dieser Rundperl-Skarabäen ist nicht eigentlich zum Abdrücken, sondern als Schmuck bestimmt; man kann ihnen nur gerecht werden, wenn man die Originale betrachtet, wo der schöne rote Stein mit den spiegelnd polierten runden Flächen der Gravierung sehr gefällig wirken, während das Bild im Abdrucke roh und plump erscheint.

Die Etrusker haben, wie schon bemerkt, Edelsteine ausschliesslich in Skarabäenform graviert; sicher etruskische Ringsteine giebt es meines Wissens nicht; die etruskisierenden Ringsteine, die wir später zu besprechen haben werden, gehören schon in den Kreis der römischen Kultur. Nur Goldringe kommen zuweilen in spätetruskischer Zeit vor, selten mit Gravierung (Tafel XX, 46), kaum häufiger mit Bildern in gepresstem Goldblech; fünf Exemplare der letzteren Art wurden mit Spiegeln des freien Stiles in einem Grabe zu Praeneste gefunden (Archaeologia vol. 44, pl. 13, p. 354).

Inschriften sind sehr häufig auf den etruskischen Skarabäen; allein sie sind von ganz anderer Art als die der griechischen Steine; sie geben nicht wie dort den Namen des Besitzers oder

Künstlers an, sondern erläutern das gravierte Bild; es sind ausnahmslos Benennungen der dargestellten Figuren[1], also alles griechische Heldennamen[2] in etruskischer Umbildung; vgl. Tafel XVI, 19. 20. 21. 27. 28. 31. 33. 41. 52. 53. 57. 59. 61. 65. 66. 68; XVII, 12. 23. 30. 34. 36. 37. 38. 39. 44. 45. 47. 50. 51. 55. 57. 66; XVIII, 2. 4. 9. 10. 21. 28. 37; XIX, 41; XX, 15. 25. 27. 31. 33. 34; LXI, 19. 22; LXIII, 17. 23; LXIV, 27. 29. Natürlich sind es insbesondere die sorgfältigen Stücke, welche die Inschriften tragen und namentlich die des älteren Stiles; in der Gattung des Rundperlstiles (Tafel XIX) kommen Inschriften gar nicht vor (Tafel XIX, 41 ist kein reines Exemplar dieser Technik, LXIV, 38 ist lateinisch). Diese erläuternden Inschriften, die ganz denen der griechischen Vasenbilder und der etruskischen gravierten Spiegel entsprechen und dem Vorbilde griechischer Malereien u. dgl., aber nicht dem der griechischen Gemmen entstammen, sind wieder recht charakteristisch für die Auffassung der Skarabäen bei den Etruskern, indem diese ihnen ein Schmuck wie ein anderer, nicht ein persönliches Siegel waren. Dass aber Künstlerinschriften gar nicht vorkommen, hängt mit dem Handwerkertum der etruskischen Kunst zusammen; wir kennen überhaupt keinen einzigen etruskischen Künstler als Person; die Individualität war hier zu keiner Zeit so weit ausgebildet, dass sie das Bedürfnis hatte mit ihrem Namen stolz hervorzutreten: der Etrusker blieb immer Banause, ängstlich eifrig es den bewunderten griechischen Vorbildern gleich- oder vorzuthun, aber ohne den Stolz, den nur das innere selbständige Schaffen geben kann.

Die Buchstabenhasten der Inschriften enden bei allen älteren Stücken spitz wie bei den altgriechischen; doch im freien späteren Stile bekommen sie öfter feine kleine Kugeln an die Enden (Tafel XVII, 39. 44; XX, 31).

Endlich ist zu erwähnen, dass namentlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts viele echte Skarabäen mit meist leicht kenntlichen und thörichten falschen Inschriften versehen worden sind; besonders viele dieser Art besitzt das British Museum (so sind die Inschriften folgender Nummern des Catalogue von 1888 gefälschte Zuthaten: No. 275. 282. 284. 310. 339. 356. 391. 395. 396. 442. 444 und 447).

Wir betrachten nun die stilistische Entwickelung der etruskischen Skarabäen näher.[3]

1. Die meisten altertümlichen Züge hat eine Gruppe von Skarabäen, welche zumeist nur Einzelfiguren in archaischem Motive stehend oder schreitend darstellt, seltener Gruppen steif aufrecht stehender Figuren (Beispiele geben Tafel XVI, 1. 7. 8—16; XX, 10. 13; LXIV, 28). Die Gestalten, zumeist Gottheiten, nicht Heroen, sind fast immer bekleidet und nicht nackt, ferner in aufrechter, steifer, altertümlicher Haltung, ohne Biegung und Drehung des Körpers.

[1] Nur bei dem etruskischen Namen Tarchnas, der Taf. XVI, 41 einem nackten Manne mit Halteren beigeschrieben ist, könnte man an einen Besitzernamen denken, da Tarchnas ein häufiger etruskischer Familienname ist (vgl. G. Körte im Jahrb. d. Inst. 1897, S. 76f.); allein es kann wohl auch der etruskische Held, der Gründer der Zwölfstädte gemeint sein, den die Griechen Tarkon oder Tarchon nannten (vgl. O. Müller-Deecke, die Etrusker I, 67). Auch der Rechner Ancar, Taf. XVI, 57, und der Haruspex Natis, Taf. XIX, 8, könnten etruskische mythische Persönlichkeiten sein.

[2] Mit den in voriger Anmerkung angeführten Ausnahmen.

[3] Erste, allerdings sehr unvollkommene Versuche einer Betrachtung der Skarabäen in diesem Sinne haben Lanzi (saggio di lingua etrusca) und H. K. E. Köhler (über Käfergemmen u. etrusk. Kunst, in gesammelten Schriften, Bd. V, S. 111ff.) gemacht; später Friederichs in Nuove Memorie dell' Inst. p. 172—182, der auch schon einige griechische Skarabäen zur Vergleichung heranziehen konnte. Köhler hat nach dem Vorgange von Pichler schon erkannt, dass nicht die rohen Rundperl-Skarabäen, sondern die guten strengen an den Anfang, jene an das Ende der Entwickelung zu setzen sind.

Inschriften kommen nicht vor. Haar und Gewand folgen durchaus archaischer Weise. Die langen Chitone sind, wie in älterer etruskischer Kunst oft, etwas hochgeschürzt, so dass sie nur bis zur Mitte der Unterschenkel herabzufallen pflegen, ein Zug, der auch in der chalkidischen Vasenmalerei vorkommt.[1] Das Gewand prägt nach archaischer Weise den Kontur der Beine scharf aus; zwischen den Beinen fällt es in parallelen Faltenlinien herab. Die nackte Figur zeigt (bei Tafel LXIV, 28) nach älterarchaischer Weise noch jederseits drei Wülste (statt zwei) als Bezeichnung der geraden Bauchmuskeln. Was die Darstellungen betrifft, so kommen namentlich Athena, auch geflügelt, ferner nach attischem Vorbilde mit der Schlange, dann andere geflügelte Göttinnen, der bärtige Dionysos und auch der langbekleidete Hermes, sowie Zeus und Athena im Gigantenkampfe vor. Diese Skarabäen werden durchaus noch dem sechsten Jahrhundert angehören. Sie sind sehr verwandt manchen archaischen etruskischen Spiegelzeichnungen.

2. Die nächste Gruppe enthält die bedeutendsten und besten Stücke, in denen die Etrusker den Griechen zuweilen ganz nahe gekommen sind und von ihnen sich nur noch durch eine gewisse Befangenheit und Trockenheit, einen Mangel innerer Freiheit unterscheiden, den der äusserste Fleiss nicht verdecken konnte (vergleiche die Gegenüberstellung der so sehr ähnlichen griechischen und etruskischen Figur unten Figur 124. 125). Hierher gehören Tafel XVI, 2/3. 5/6. 18—30. 32—34. 37. 38. 58—62. 65—67; XVII, 4. 45; XX, 4—7. 14. 22; LI, 1. 2. 4. 5; LXI, 19; LXIII, 17; LXIV, 26. Diese Gruppe hängt mit Ausnahme einiger noch etwas altertümlicheren Stücken schon durchaus von derjenigen Stilentwickelung Griechenlands ab, welche als Uebergangsstil bezeichnet wird und die Epoche der Perserkriege charakterisiert, d. h. es liegt ihr der Stil der streng rotfigurigen Vasen, zumeist nicht derer des epiktetischen Kreises, sondern der entwickelten des Euphronios Duris Brygos, der Stil der äginetischen Giebel und der verwandten Werke zu Grunde. Diese Skarabäen stellen keine Gottheiten, sondern nur griechische Heroen dar, und zwar entweder Gruppen von zwei bis zu fünf Figuren, oder Einzelgestalten, die dann aber in der Regel nicht in aufrechten archaischen Haltungen, sondern in meist sehr starken Drehungen, Wendungen und Biegungen dargestellt sind. Die Helden sind wie in den griechischen Werken jener Stilepoche immer ganz oder grossenteils nackt. Einzelne Frauengestalten kommen nicht vor, mit Ausnahme der Heroine Atalante, der kühnen Ringerin, die wie ein Athlet nackt dargestellt werden konnte.[2] Die erklärenden Inschriften sind besonders dieser Klasse eigentümlich; die Inschriften sind korrekt ebenso wie die Bildtypen. Das Haar wird wie an den Aegineten und jenen Vasenbildern mit feinen Buckellöckchen an den Enden gebildet (vgl. besonders Tafel LI, 4. 5); doch einige im Detail weniger sorgfältige Stücke weichen von den griechischen Vorbildern darin ab, dass sie die Buckellöckchen weglassen und das Haar nur in parallelen Streifen bilden, so Tafel XVI, 22. 23. 30 und auch der berühmte Stein 27 = Tafel LI, 2. Die Rüstung der Helden ist rein griechisch; es kommt sowohl der feste Metallpanzer (Tafel XVI, 19), als der ionische Lederpanzer mit Achselklappen und Bauchstreifen (Tafel XVI, 2. 26) vor; der kurze Waffenrock ist rund ausgeschnitten oder an einigen Stellen gerafft, so dass er im Profil drei unten gerundete Teile zeigt (Tafel XVI, 2. 19. 26); es ist dies wahrscheinlich nichts als eine

[1] So bei der Athena der von mir in Roscher's Lexikon I, 2213, Z. 17 ff. besprochenen chalkidischen Vase.

[2] Nach Plinius 35, 17 befand sich in Lanuvium ein altes, ohne Zweifel von südetruskischer Kunst abhängiges Wandgemälde, das die nackte Atalante gegenüber der ebenfalls nackten Helena zeigte.

etruskische handwerkliche Vereinfachung der auf den attischen Vasen jenes Stiles gewöhnlichen Wiedergabe des Chitons mit den schwalbenschwanzförmig geordneten Faltenabteilungen. Das Gewand wird öfter statt in Falten vielmehr mit Punkten bedeckt gegeben (Tafel XVI, 25. 26. 27. 65—67; XX, 4. 14. 22; LXIII, 19; auch noch an einem Stücke freieren Stiles Tafel LXIV, 29), was nicht etwa ein Fell andeuten soll, sondern nur eine bequeme und doch zierlich wirkende Charakterisierung des derben Wollestoffes darstellt; an griechischen Bronzen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist öfter ein gleiches Verfahren zu bemerken, doch ist hier die Punktierung mit Faltengebung verbunden (vgl. Sammlung Somzée S. 52); es mögen solche Vorbilder die Etrusker bestimmt haben. Die Helme haben ganz die Formen wie an den Aegineten und auf jenen attischen Vasenbildern. Das Schwert ist, wie auf eben diesen Vasen und wie auf dem griechischen Skarabäus Tafel LXIII, 4, öfter einschneidig (Tafel XVI, 34. 40. 46. 55). Am meisten Sorgfalt wird auf den nackten Körper verwendet, der an einigen Stücken mit bewundernswerter Vollendung wiedergegeben ist. Auch hier ist die Stilstufe durchaus die jener Vasen mit der reichen Muskelinnenzeichnung und der Aegineten mit ihrer Klarheit und Schärfe. Alles ist knapp, sehnig, straff; am Brustkorb, der muskulös und weit aufgetrieben erscheint, ist der Sägemuskel beobachtet, am Bauche werden die Recti an den weniger feinen Stücken wie vier kuglige oder etwas längliche Wülste gebildet, an den sorgfältigen so fein und richtig modelliert, wie nur an den besten griechischen Stücken. Unterhalb des Nabels erscheint an dem knapp eingezogenen Unterleibe die sogenannte linea alba durchgeführt. Diese strenge Bauchmuskulatur ist auch bei den Drehungen und Biegungen des Körpers immer klar durchgeführt (vgl. Tafel XVI, 6. 20. 22. 28. 29. 32. 33. 34. 46. 59. 60. 61. 62. 65—67; XX, 5. 6. 22; LXI, 19). Ganz wie auf jenen Vasen und auf den griechischen Gemmen dieser Stilperiode (vgl. S. 95) wird bei den von vorne gesehenen Gestalten regelmässig ein Bein gerade von vorne mit verkürzter Ansicht des Fusses, das andere im vollen Profil dargestellt (Tafel XVI, 22. 23. 43. 59. 61. 62; XVII, 45; XX, 6. 7. 14. 22; LXI, 19). Doch werden auch schon Versuche gemacht Ober- oder Unterschenkel in verkürzten Ansichten darzustellen (Tafel XVI, 34. 42. 46. 48. 60 = LI, 1; XX, 14. 22). Auch die Rundschilde erscheinen wie auf jenen attischen Vasen in verkürzten Ansichten (Tafel XVI, 6. 20. 26). Es kommen noch, wie bei den Aegineten, ruhige Figuren vor, die ohne jede Entlastung der einen Seite auf beiden Sohlen stehen (Tafel XVI, 26. 28), doch erscheinen bald auch wie auf den entsprechenden attischen Vasen die Anfänge entlasteter Stellung, wie Tafel XVI, 62 und XVII, 1, der auf den Stab gestützte Jüngling, der besonders attischen Vasenfiguren verwandt ist; der Krückstock, den die Athener jener Epoche der Perserkriege zu tragen pflegten, erscheint auch sonst auf diesen Skarabäen (Tafel XVI, 63. 69). Unter den bewegten Motiven sind besonders wichtig diejenigen, welche das in die Knie und zu Boden Sinken der verwundeten Kämpfer darstellen (Tafel XVI, 20. 34; XX, 1. 2), und ferner die besonders kühnen Stellungen der sich reinigenden Athleten (Tafel XVI, 59. 60). Bei diesen gedenkt man unwillkürlich der Worte des Quintilian „quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis“. In der That ist ja der Diskobol des Myron, dessen Motiv auf strengen attischen Vasen vorgebildet erscheint, nichts als ein unmittelbarer Ausfluss eben derselben Richtung, welcher die kühn bewegten Athleten jener Skarabäen verdankt werden; und auch jenes in die Knie Sinken des verwundeten Kriegers war eine in dieser Epoche viel versuchte Aufgabe; schon der östliche Giebel von Aegina scheint eine in diesen Kreis gehörige Figur enthalten zu haben; häufig wird das Thema auf den strengen attischen Vasen versucht, und

ein dem Myron nahestehender Künstler, Kresilas, hat es auch in einer Einzelfigur der grossen Plastik behandelt.[1]

So werden wir von den etruskischen Skarabäen immer wieder zurückgeführt nach Griechenland und insbesondere nach Aegina und Attika. Kein Zweifel, wir befinden uns mit der hier geschilderten Klasse von Skarabäen in eben jener köstlichen frischen Luft, die durch Griechenland im Zeitalter der Perserkriege weht; bis nach Etrurien dringt ihr belebender Hauch, ihre kühne Lust an neuen Bewegungen, gespannt energischen harten Wendungen und Stellungen, ihre Lust an sehnigen, muskelfesten, nackten Körpern.

Werke von so eminent griechischem Wesen und solcher Sicherheit in der Beherrschung der Formen wie die etruskischen Skarabäen Tafel XVI, 20. 21. 58—60 konnten nur entstehen bei einem engen, tiefen, unmittelbaren Einleben in die Welt griechischer Kunst. Wenigstens die Künstler dieser seltenen besten und reinst griechischen Stücke werden in Griechenland

Fig. 124.

Fig. 125.

selbst gewesen und ausser einer Fülle innerer Anregung auch eine Menge von Zeichnungen und Modellen mitgebracht haben, nach denen sie nun zu Hause arbeiteten. Die anderen, die nicht so glücklich gewesen, zehrten zwar von demselben Vorrat, entfernten sich aber natürlich mehr von griechischer Art. Unter den Vorbildern scheinen griechische Skarabäen selbst eine relativ geringe Rolle gespielt zu haben. Allerdings sind uns noch einige griechische Skarabäen erhalten, die recht wohl Vorbilder von etruskischen dieser Epoche gewesen sein könnten, indem sie ganz gleichartige Motive und ganz gleichen Stil zeigen — so der sich mit der Strigilis reinigende, oder der einen Gegenstand gebeugt aufhebende, oder der gefallen hinsinkende Jüngling Tafel IX, 1. 4. 6; LXI, 15 (wozu vgl. Tafel XVI, 56. 62; XX, 6. 7); LXIII, 4, oder die kauernde nackte Frau Tafel VIII, 28, die wir beistehend Fig. 124 zur Vergleichung der etruskischen kauernden Atalante Fig. 125 (Tafel XVI, 21), beide in vierfacher Vergrösserung gegenüberstellen — ja einmal können wir ein direktes Kopieren einer uns auf einem griechischen Skarabäoid erhaltenen Komposition in einem etruskischen Skarabäus, allerdings einem sehr geringen Werke konstatieren (Tafel XVI, 49 und VII, 37); allein die grösseren Gruppenkompositionen der etruskischen Steine, die auf den griechischen niemals erscheinen,

[1] Vgl. Meisterwerke S. 277 ff., der verwundete Diitrephes; die dort S. 280 abgebildete Lekythos gehört in den oben angedeuteten weiteren Kreis und ist schwerlich Nachbildung der Statue des Kresilas, der sie auch an Zeit wohl vorangeht.

lehren, dass die etruskischen Steinschneider ausser Gemmen auch andere Vorbilder, namentlich Zeichnungen und Gemälde heranzogen und aus demselben reichen Vorrate schöpften, der den Graveuren der Metallspiegel zugänglich gewesen sein muss. Wohl auf ein bedeutenderes Gemälde der ersten Dezennien des fünften Jahrhunderts wird die treffliche Gruppe von Perseus und der Medusa Tafel XX, 22 = LI, 13 zurückgehen, welche die Vorstufe für einen anderen uns erhaltenen, dem Ende des Jahrhunderts angehörigen freieren, malerischen Typus der Sage bildet.[1] Die Versammlung der Helden gegen Theben (Tafel XVI, 27; XX, 4), die teils sinnend sitzen, brütend ob der schlimmen Prophezeiung, die ihnen Amphiaraos macht, teils thatendurstig mit den Waffen klirren, muss auf ein grösseres griechisches Gemälde zurückgehen, in dem schon etwas von polygnotischem Ethos steckte. Denn der Gedanke, die Helden in einem ruhigen Stimmungsbilde statt in lebendiger That zu vereinigen und sie so von innen heraus zu charakterisieren, ist absolut unarchaisch und schon ganz in der Art des Polygnot. Die Etrusker haben das Vorbild gekürzt, statt der sieben nur fünf oder vier Helden gegeben, und der die Namen beischrieb, Tafel XVI, 27, hat dabei den Adrastos und den Parthenopaios verwechselt.

Für Heldennamen, namentlich solche des thebanischen Sagenkreises, hatten die Etrusker damals die grösste Vorliebe; so haben sie offenbar manche Figuren, die in den griechischen Vorbildern nur einfache gewöhnliche Sterbliche, Palästriten mit Strigilis und Schwamm, sich rüstende oder Abschied nehmende Krieger waren, durch Zufügung der Inschriften zu vornehmen Helden des Epos gemacht (vgl. auch Fig. 124 die namenlose griechische Frau mit dem beigesetzten Künstler- oder Besitzernamen und Fig. 125 die ähnliche Frau des etruskischen Steines mit dem heroischen Namen der Atalante). Ganz ausgesprochen war die Vorliebe der Etrusker für unbärtige jugendliche Schönheit der Helden. Auch jene Sieben gegen Theben sind, gewiss entgegen dem griechischen Vorbilde, alle unbärtig; und nicht nur Achilleus, auch Odysseus und Tydeus und Kapaneus erscheinen regelmässig mit bartlosen Wangen, wohl weil diejenigen griechischen Vorbilder, für die man zumeist schwärmte, eben jugendliche athletische und kriegerische Gestalten waren. Um den Charakter der Helden, deren Namen man beischrieb, und die Frage der Angemessenheit der Bartlosigkeit kümmerte man sich in Etrurien natürlich wenig. Dem wirklichen Leben der Etrusker war mit der griechischen Palästra auch der unmittelbare tägliche Kultus des schönen nackten Jünglingskörpers fremd; sie mussten diese Welt der Schönheit, die sie anstaunten, hinüber ins Jenseits der Heldensage verlegen.

Es ist etwas Eigenes, dieser Wiederschein im fernen Etrurien, dieser unmittelbare Abglanz der gewaltigen Flamme, die damals in Griechenland emporloderte, der Flamme der reinen Kunst, welche zum ersten Male auf dieser Welt die Schönheit des Menschen in freier Bewegung zeigte, der Flamme, von der auch unsere heutige ganze Kultur ihr Licht erborgt hat. Die Etrusker waren die ersten der Barbaren, die es erkannt haben, was in Griechenland vorgegangen war und was es für die Kunst bedeutete. Man mag viel schelten über diese Etrusker, die späterhin so viel verdorben und verzerrt haben von dem was sie bei den Griechen gelernt; aber der Vorzug bleibt ihnen doch, dass sie das erste Aufleuchten der sich befreienden, über dem Nebel archaischen Formenbannes aufstrahlenden griechischen Kunstsonne mit enthusiastischer Empfänglichkeit begrüssten, zu einer Zeit, wo all die anderen Barbaren im Umkreise der Griechen, all die trefflichen Indogermanen, insbesondere die Italiker, noch

[1] Dem von Löschcke, die Enthauptung der Medusa behandelten; vgl. im Text zu Taf. XX, 22.

gänzlich stumpf und unempfindlich waren gegenüber dem Reize freier griechischer Schönheit. Und es ist wohl nicht unrichtig, wenn man in der grossen toskanischen Kunst der Renaissance ein neues Aufleben des kunstbegeisterten Sinnes der alten Etrusker hat sehen wollen.

Es war die grosse, die klassische Zeit der etruskischen Steinschneide-, der etruskischen Kunst überhaupt, die wir hier schilderten. Nach den Perserkriegen empfing das unmittelbar enge Verhältnis zu Griechenland einen Stoss, und den ferneren Wandlungen der griechischen Kunst folgte man nur langsam aus der Ferne. So kam es: der strenge griechische Uebergangsstil vom Anfang des fünften Jahrhunderts ward der klassische Stil der Etrusker.

Es kann kein Zweifel sein, jene den griechischen so unmittelbar nahe kommenden Steine können nur im lebendigen Kontakt mit den Griechen, also gleichzeitig den entsprechenden griechischen Werken gleichen Stiles entstanden sein. Allein dieser Stil blieb in Etrurien haften; war doch eben das beste in ihm geleistet worden. Man schaute auf zu dieser Höhe und suchte möglichst lange festzuhalten, was damals geschaffen war. Dabei entfernte man sich freilich mehr und mehr von den griechischen Vorbildern, und der Handwerker gewann die Ueberhand über den Künstler. Ein gutes Beispiel dafür bieten die zwei Skarabäen Tafel XVI, 22. 23; davon steht 22 noch näher dem Griechischen, 23 ist schon stark handwerklich etruskisch; 23 ist das spätere Stück, es führt zu jüngeren Arbeiten hinüber.

3. Gute Beispiele für das Festhalten des klassischen strengen Stiles in jüngerer Zeit sind Tafel XX, 21. 23. 24. Man vergleiche 23 mit dem echt strengen, den gleichartigen griechischen Werken gleichzeitigen Skarabäus 14 derselben Tafel XX. Alle die strengen Formen hat 23 zwar beibehalten, aber der echte Geist fehlt; es ist etwas Rundliches und Flaues (man beachte namentlich die Gesichter mit den vollen Backen) hereingekommen. Von gleicher Art ist auch 24, ein interessanter Stein, der auf ein bedeutendes griechisches Gemälde der Epoche um 480 v. Chr. zurückgehen muss, desselben, nach welchem in späterer Zeit die uns erhaltene Wiener Amazone gearbeitet wurde (vgl. Meisterwerke S. 287, Anm. 2).

4. Eine grosse Klasse von Skarabäen zeigt zwar durchaus Formen und Typen des strengen Stiles, doch in starker etruskischer Vergröberung und Vereinfachung, in handwerklich nachlässiger Ausführung. Diese geht zuweilen so weit, dass einzelne dieser Steine sich jener späteren Gattung nähern, welche nur mit dem Rundperl skizzierte Figuren giebt und als Vorstufen zu jener Klasse angesehen werden können. Beispiele sind Tafel XVI, 31. 41. 43. 45. 56; XVII, 2. 4. 5. 7. 8. 11. 13. 41; XVIII, 21. 32; XIX, 1. 41; XX, 18; LXIII, 14; LXIV, 25. Die Typen sind noch im wesentlichen gleichartig denen des guten strengen Stiles, die Stoffe zumeist aus der Heroensage genommen, oder allgemein, jugendliche Helden sich rüstend, Abschied nehmend, kämpfend. Herakles, der im feinen strengen Stile noch seltener ist, beginnt häufiger zu werden. Inschriften kommen auch noch vor, sind aber seltener. Die Beinstellung ist die des strengen Stiles; bei Tafel XVIII, 21 kommt bei der einen Figur volle Entlastung des einen Beines vor; die Gruppe, wo Achill sich an Aias lehnt, hat ganz den Charakter einer Erfindung polygnotischer Kunst.

5. Eine andere Gruppe zeigt zwar die Formen des strengen Stiles am nackten Körper beibehalten, mit all den vielen Einzelheiten, einschliesslich der linea alba am Unterleibe; allein diese Formen sind etwas voller, weicher und runder geworden, und die Uebergänge sind weniger hart und sind fleischiger. Es gehören sehr gute und feine Arbeiten hierher. Als Beispiele sind zu nennen Tafel XVI, 35. 36. 44. 51. 64; XVII, 50; namentlich das letztgenannte Stück ist hervorragend durch Sorgfalt und Feinheit der Arbeit. Die nackten Körper zeigen

im ganzen noch strenge Einzelformen, auch ist die Beinstellung (eines von vorne, eines im Profil) durchaus die strenge, allein alles hat schon etwas von weicher fleischiger Fülle, die vordem unbekannt war. Auch hier hat der Künstler eine grössere griechische Komposition als Vorlage benutzt, aus welcher er die Hauptpersonen herausgriff, jedoch aus Versehen die Namensbeischrift einer von ihm gar nicht mit aufgenommenen Figur mit herübernahm (vgl. im Tafeltext S. 85).

6. Bei einer anderen Reihe von Skarabäen ist der freie Stil schon fast völlig zum Durchbruch gekommen; doch sind auch vom strengen Stile noch Reste geblieben, vor allem die strenge Beinstellung der von vorne gesehenen Figuren (eines von vorne, das andere im Profil), und dann die überbreiten eckigen Schultern und der harte Rhythmus der Bewegungen. Die Figuren stehen schon oft aufrecht ruhig, nicht mehr in gebogenen Stellungen. Neben die unbärtigen Helden tritt jetzt auch der nackte, meist bartlose, doch auch zuweilen bärtige Hermes. Es gehören hierher sowohl geringere, als auch sorgfältige Stücke, die auf kleinstem Raume eine Fülle von Details am Körper auszudrücken suchen und eben dadurch sich von griechischen Werken des freieren Stiles stark unterscheiden. Solche gute Beispiele dieser Art sind Tafel XVIII, 19. 20. 22; LXIII, 16; X, 11; zu XVIII, 19 ist zu bemerken, dass hier schon bei der Figur in Vorderansicht beide Füsse von vorne gebildet sind, also das sonst in dieser Gattung noch festgehaltene strenge Schema aufgegeben ist. Tafel XVI, 51. 53. 54 gehören ebenfalls hierher; 54 schliesst sich in dem gewaltsam bewegten Motiv und der Beinstellung an die ältere strenge Weise an; auch hat der Körper noch viele Reste des Strengen, doch der Kopf hat schon die grosse viereckige Form mit dem glattanliegenden Haar, die wir in der folgenden Gruppe charakteristisch finden werden. Dasselbe ist bei dem vorzüglichen ebenfalls hierhergehörigen Odysseus Tafel LXIV, 29 der Fall, wo der Körper ebenfalls noch Reste des Strengen zeigt. Ferner reiht sich auch Tafel XX, 17 stilistisch in diese Klasse; der Kopf gleicht dem der vorigen Stücke, der Körper zeigt wiederum deutliche Reste des strengen Stiles, doch ist das eine Bein völlig entlastet. Das Stück ist wichtig, weil es in Latium, vielleicht in Rom, von einem Künstler etruskischer Schule gearbeitet ist; die Inschrift Merc[urius ist lateinisch, es ist das früheste Auftreten lateinischer Sprache auf Gemmen, das wir beobachten können. Geringere Beispiele dieser Klasse sind Tafel XVIII, 4. 5. 9. 12. 14. 16. 18. 23; XX, 3. 30. Eine männliche Gewandfigur, die hierher gehört, ist Tafel XVII, 46, eine weibliche Tafel XVIII, 25, wo das ganze Motiv und die Körperbildung durchaus noch dem strengen Stile entstammen; das wulstige weiche Mantelgewand zeigt den Uebergang in den freien Stil. Der Kopf ist schon von vorne dargestellt. In diese Epoche gehört auch der einzelne von vorne gesehene Frauenkopf Tafel XVIII, 46, der noch eine Haartracht des strengen Stiles zeigt und auffallend dem Spiegel bei Klügmann-Körte, etr. Spiegel V, 156, 1, gleicht. Bei Gewandfiguren ist der Abstand gegen das Griechische besonders fühlbar; so lange der altertümlich zierliche Gewandstil herrschte, konnten die Etrusker viel leichter den Vorbildern nahe kommen, als jetzt, wo es galt weichen natürlichen Faltenwurf nachzubilden.

Die letztbetrachteten Gruppen entsprechen den in Griechenland gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts eintretenden Stilwandlungen. Erheblich später dürfen auch die etruskischen Produkte nicht angesetzt werden; denn ihre Wandlungen hängen ja eben von den griechischen ab, Ursache und Wirkung können hier aber nicht weit auseinanderliegen. Das Eindringen der runderen fleischigeren Formen, der natürlichen Gewandung, das Aufgeben der archaischen

Haartrachten, unter Beibehaltung der Hauptformen des strengen Stiles, all dies kann in Etrurien nur im unmittelbaren Gefolge der griechischen Stilwandlung zwischen ca. 480 und 450 geschehen sein.

7. Dagegen zeigt nun die folgende Gruppe (Beispiele: Tafel XVI, 50. 52. 57; XVII, 12. 14—23. 26—44. 47. 51—57. 59. 60; XVIII, 10. 11. 13. 28; XX, 20. 25—28. 30—33; LXI, 20. 22; LXIII, 23; X, 8. 13. 40; LXIV, 27) die volle Einwirkung des freien griechischen Stiles der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Das Harte in der Muskulatur der nackten Körper ist vollständig geschwunden. Auch jetzt werden die Körper gerne mit reichem Detail gegeben, ja an den besten Stücken ist dies von bewundernswerter Richtigkeit und Schönheit, die kaum irgend etwas zu wünschen übrig lässt (Tafel XVI, 52; XVII, 22. 29. 44. 51. 36 = LI, 22); die Uebergänge sind weich und natürlich, die weichen Teile und die gespannte Muskulatur sind richtig unterschieden, und die Zusammenschiebungen bei Biegungen des Körpers sind natürlich wiedergegeben. Man hat eine Vorliebe für wuchtige schwere Formen. Die Köpfe haben eine grosse, dem Viereck sich nähernde Form, wie sie im polykletischen Kunstkreise, aber auch auf manchen attischen Vasen und Skulpturen der Epoche erscheint. Das zumeist flach anliegende, schlichte, glatt gekämmte Haar erinnert wieder zumeist an Polykletisches. Zuweilen werden nun die Köpfe auch in voller oder Dreiviertel-Vorderansicht gebildet (Tafel XVII, 33; XVIII, 15. 26. 29; X, 8; XX, 49). Sehr häufig wird der Oberkörper jetzt, was früher gern vermieden ward, in voller Profilansicht dargestellt; dabei pflegt die Rippenmuskulatur besonders hervorgehoben zu werden (Tafel XVII, 12. 22. 30. 37. 51. 55. 57; XVIII, 11. 13), was bei den geringen Stücken zu einer oberflächlichen Manier ausartet. Die nackten Figuren erhalten jetzt häufig eine Chlamys, die aber von den Formen möglichst wenig verdeckt und nur als Hintergrund benutzt wird. Sehr gern folgt die Chlamys genau dem Rande des im Profil dargestellten Oberkörpers (Tafel XVII, 9. 12. 18. 20. 28. 34. 35. 54; XX, 20. 32), eine Manier, die später lange beibehalten werden sollte. Die Knappheit der Raumfüllung wird noch durchaus beobachtet. Die Figuren, weitaus in den meisten Fällen Einzelgestalten bartloser Jünglinge, sind wieder, sehr häufig dem ovalen Raume folgend, gebogen; doch sind die Biegungen nicht mehr hart und unnatürlich, sondern meist gut motiviert. Die Figuren beugen sich meist im Profil nach vorne über; wenn, was selten geschieht, die Vorderansicht des Körpers gewählt wird, so sind die Beine und Füsse geschickt verkürzt (Tafel XVII, 43. 51); die strenge Beinstellung, wo ein Bein von vorne, das andere im Profil erscheint (noch Tafel XVII, 48. 49), ist aufgegeben. Vereinzelt kommt auch eine in Rückansicht gebildete Figur vor (Tafel XVIII, 33), ähnlich wie auf Spiegeln des freien Stiles (Klügmann-Körte 90. 91, 1). Gut gezeichnetes Gewand zeigen Tafel XVI, 57; XVII, 47. Die Typen der Stühle eben dieser zwei Gemmen sind rein klassisch griechische, der von Tafel XVII, 47 ist der schöne geschweifte, der mit dem fünften Jahrhundert in Attika erscheint. Die jugendlichen Helden sind auch in dieser Klasse öfter mit Inschriften versehen; neben die Kampf- und Palästramotive treten solche verschiedener Arbeiten und neben die Heroen auch Götter, wie Apoll, Poseidon, Hephaistos.

Die Konsequenz der Entwickelung und alle bestimmbaren Zusammenhänge mit der griechischen Kunst weisen darauf hin, dass diese Gruppe von Skarabäen im wesentlichen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört. Wie die vorangegangenen Gruppen ist auch sie die unmittelbare Folge von Wandlungen, die in der griechischen Kunst vorgegangen sind. Die etruskische Glyptik behielt zwar die von ihr in ihrer Glanzzeit, der des strengen

Stiles, einmal eingeschlagene Bahn inne, die jugendliche Heldenfigur, gebeugt, knapp in den Raum gezwängt, blieb ihr Hauptthema, und von dem neuen, weichen, breiten Stile, der in Griechenland von Ionien her sich ausbreitete, zeigt sie sich unberührt; allein sie nimmt doch die neue Formbildung des Körpers, die prächtigen, fleischigen, weichen und doch kraftvollen Formen und die Grundzüge der Kopftypen der polykletischen und phidiasischen Kunst auf. Wahrscheinlich waren die Vermittler jetzt nicht die Griechen in Hellas selbst, sondern die in Grossgriechenland.

Einen bestimmten Hinweis bieten uns einige Skarabäen selbst; Tafel LXIII, 23 und eine Replik davon im British Museum, die wir beistehend Fig. 126 geben[1], stimmen ganz auffallend überein mit der herrlichen Gruppe auf den Stateren von Herakleia in Lukanien (beistehend Fig. 127 ein Exemplar nach Head, guide pl. 34, 16) und Diobolen von Tarent. Dieser Münztypus, der ausser in Grossgriechenland auch im Osten in Mallos in Kilikien zu Anfang des vierten Jahrhunderts vorkommt[2], ist in den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts geschaffen[3] und einige Zeit hindurch im vierten Jahrhundert festgehalten worden. In Campanien finden wir ihn im vierten Jahrhundert auf Bronzemünzen von Suessa.[4] Die etruskischen Skarabäen sind von eben diesem Typus abhängig. Auch dies weist uns also in die Epoche um die Wende des fünften und ins vierte Jahrhundert und lehrt uns zugleich, woher damals den Etruskern die Fortschritte der griechischen Kunst zuflossen. — Auch in künstlerischer Beziehung ist der Vergleich der Münzen mit den Skarabäen lehrreich: Das Resultat fällt nicht ganz zu Ungunsten des Etruskers aus. Dieser hat zwar der Gestalt durchaus ihre leichte Eleganz genommen, sie ist schwerfällig, fast plump geworden; das Fleisch ist massig; allein es hat auch mehr wuchtige Kraft als dort; man vergleiche den kraftvoll angespannten Arm und die Schulter und selbst den Kopf von Tafel LXIII, 23 mit den griechischen Münzen; der Etrusker zeigt mehr Wahrheit und Wucht, aber weniger Schönheit; selbst der Löwe ist durchaus nicht so dekorativ schön wie auf der Münze, aber echter. Doch die Hauptschuld an dem plumperen Eindruck trägt das Streben des Etruskers, noch in einem anderen Punkte wahr und korrekt zu sein: er hat an den leicht gebogenen, in Vorderansicht gebildeten Beinen ganz richtig die Schenkel etwas verkürzt; der Grieche hat sich diese Mühe nicht genommen und der Figur damit mehr Leichtigkeit und schlanke Eleganz bewahrt, aber etwas gegen die Wahrheit gefehlt. Ob nicht in solchen etruskischen Werken — man vergleiche etwa auch den wuchtigen Ernst der trauernden Heldengestalt des Herakles Tafel XVIII, 11 — ein Geist im Keime liegt, der Jahrhunderte später in einem Michel Angelo so gewaltig aufleuchten sollte? —

Fig. 126. Fig. 127.

[1] Catalogue No. 356. Die thöricht gefälschte Inschrift ist auf unserer Abbildung weggelassen.

[2] Revue numism. 1898, pl. 5, 19. Vgl. Babelon, les Achémén. pl. 3, 14; p. XXVI u. 20.

[3] Mit Unrecht setzen ihn Head, hist. num. p. 59 und Gardner, types pl. 5, 32, erst weit ins 4. Jahrh.; wie ich Meisterwerke S. 25, Anm. 1 gezeigt habe, sind die Statere von Herakleia mit dem helmlosen Athenakopfe unmittelbar nach der Gründung der Stadt (433/32) geprägt und die mit dem Athenakopfe des Typus von Thurii, deren Revers eben jenen Herakles im Löwenkampf zeigt, folgten jenen, die nur kurze Zeit geprägt wurden, sehr bald. In dieselbe Epoche gehören die Diobolen von Tarent (gute Abbildungen im Berliner Münzkatalog III, 1, Taf. 14). Vgl. im übrigen zu dem Typus, was ich Roscher's Lexikon I, 2223f. und Samml. Sabouroff zu Taf. 148 bemerkt.

[4] Berliner Münzkatalog III, 1, S. 155.

Auch der andere Typus des Löwenkampfes auf unseren Skarabäen, Tafel XVII, 57, ist von Grossgriechenland entlehnt; er kommt neben dem eben betrachteten auf den Diobolen von Tarent vor.[1]

Unter den gravierten Spiegeln Etruriens giebt es eine ganze Reihe, welche die wesentlichen Eigenschaften der eben besprochenen Stilstufe der Skarabäen teilen und ebenfalls deutlich auf griechische Vorbilder des freien Stiles des fünften Jahrhunderts zurückweisen.[2] Sie werden durch die grossen viereckigen Köpfe und das anliegende Haar, durch Gewandstil, Motive und Ornament charakterisiert und können nicht später als in die Epoche um die Wende des fünften und vierten Jahrhunderts datiert werden. In dieser selben Zeit begann man auch in Praeneste Metallcisten zu gravieren; die älteren und besten unter diesen Arbeiten gehören durchaus in diesen Kreis.[3] Mehr unmittelbare Vergleichspunkte mit den Skarabäen als die Gravierungen bieten übrigens die gegossenen Gruppen an Füssen und Deckeln dieser Cisten; hier sind sogar noch leichte Reste strengen Stiles zu bemerken; man vergleiche die Mittelfigur der Fussgruppe der Ciste Ficoroni, ihre strenge Beinstellung und den Rhythmus in der Bewegung mit den Skarabäen Tafel XVIII, 12. 20.[4] Das reiche und üppige Praeneste stand schon in alter Zeit in engstem Zusammenhang mit Südetrurien[5], und die Stadt war nur ein vorgeschobener Posten für die etruskische Kunstthätigkeit. Nicht ursprünglich latinisch, sondern rein etruskisch ist die Kunst in Praeneste. Die pränestiner Künstler waren die Schüler der Etrusker. In dieser Epoche, gegen Ende des fünften und im vierten Jahrhundert, haben sie freilich ihre Meister übertroffen und sich in der Gravierung von Spiegeln und Cisten eine selbständige Bedeutung verschafft; sie haben eine etwas flottere freiere Weise eingeführt und sich den griechischen Vorbildern, die ihnen von Süditalien zukamen, mehr genähert; allein ihre Kunst ist und bleibt doch im Kerne etruskisch. Dass pränestiner Meister es schon um diese Zeit indes vorzogen in Rom zu arbeiten, der Herrin von Latium, die eben im Anfang des vierten Jahrhunderts das aufständige Praeneste züchtigte, lehrt uns das bekannte Beispiel des Novios Plautios, des Künstlers der ficoronischen Ciste.[6]

Wahrscheinlich befinden sich auch unter den Skarabäen, die wir hier überblickt, solche, die in Praeneste oder auch in Rom gearbeitet sind; freilich kommen so gut wie nur etruskische Inschriften vor, lateinische fast gar nicht[7]; doch ist Tafel XX, 34 das Beispiel eines alten latinischen Skarabäus, nach Schrift und Stil den pränestiner Cisten analog; das Bild wiederholt ein in der Glanzzeit der etruskischen Skarabäen beliebtes Motiv, den in die Knie gesunkenen Helden, der hier aber charakteristischerweise nicht nackt, sondern im Panzer ist. Ein bedeutendes Beispiel mit Inschrift ist ferner Tafel LXIV, 38, das wir später mit der Klasse der Rundperl-Skarabäen betrachten. Auch unter den inschriftlosen Stücken mögen wohl manche pränestinische sein. Ein leider sehr geringer kleiner Skarabäus von quergestreiftem Sardonyx, der in diese Epoche gehört, einen knieenden Mann mit einem Baumast

[1] Vgl. die Abbildungen im Berliner Münzkatalog III, 1, Taf. 14, 221. 223. 224 und vgl. auch das Bronzerelief der Samml. Sabouroff Taf. 148.

[2] Z. B. Gerhard 229. 375. Klügmann-Körte 107. 113. 131. 139, 2. 149. 160; ferner auch Gerhard 82. 83. 111. 112. 116. 197. 198. 223. 240. 305. 352. 377. 386. 407 u. a.

[3] Vergleiche was ich über die Ficoroni'sche Ciste in Meisterwerke S. 152 bemerkt. Auch Monum. d. Inst. VIII, 29. 30 gehört hierher.

[4] Vgl. auch etwa den Spiegel Gerhard 131.

[5] Vgl. die Gleichartigkeit der reichen Gräber des 7. Jahrh. Galassi zu Caere und Bernardini zu Praeneste.

[6] Vgl. Mommsen, röm. Geschichte I[7], 446 Anm.

[7] Eine Ausnahme bilden die oben S. 186 erwähnten wenigen lateinischen Buchstaben auf einem etwas älteren Skarabäus.

(Giganten?) darstellend, ist in Praeneste zusammen mit den oben Seite 179 erwähnten Goldringen, sowie mit trefflichen Spiegeln gefunden worden, die lateinische Inschriften tragen und ins vierte Jahrhundert zu setzen sind.[1]

8. Der freie schöne Stil, den wir betrachtet, konnte indes die Nachwirkungen der älteren strengen Weise nicht ganz beseitigen. Tafel XVII, 9—11 sind Beispiele einer Gruppe von Skarabäen geringerer Ausführung, die nach den Motiven, den vollen Körperformen, der Verwendung der Chlamys, durchaus in die vorige Klasse gehören, jedoch nicht den schönen Kopftypus mit dem anliegenden Haare, sondern eine handwerkliche Fortsetzung des strengen Stiles am Kopfe zeigen; die Haare sind mit parallelen geraden Linien gegeben und an ihrem Ende unten läuft ein Querstreif, eine konventionelle handwerkliche Vereinfachung der alten Buckellöckchenreihe. Wir erwähnen des Auftretens dieser Manier in dieser Epoche genauer, weil sie uns noch später begegnen wird.

Auch die gravierten Spiegel zeigen bei im wesentlichen ganz freiem Stile nicht selten noch deutliche Nachwirkungen des strengen, die sich bis weit ins vierte Jahrhundert zu erstrecken scheinen. So kommt eine Beinstellung der strengen Art oft noch im freien Stile der gravierten Spiegel vor.[2]

9. Einer kleinen eigenen Gruppe gehören die ganz freien und auch in die Epoche um 400 weisenden Skarabäen Tafel XVIII, 30 und LXI, 20 an, von denen der letztere einen merkwürdigen Einfluss von persischer Formgebung aufweist, der wohl durch Karthager vermittelt ward. Vielleicht sind diese Stücke ausserhalb des eigentlichen Etrurien entstanden.

10. Endlich giebt es eine indes nur ganz kleine Anzahl etruskischer Skarabäen, welche mit griechischen Vorbildern des vierten Jahrhunderts zusammenhängen. So Tafel XVIII, 34—36. 38—40; XIII, 26; XX, 48. 49; XIII, 26; XIV, 10. Auch Tafel XXIII, 51; XXIV, 13; XXX, 53, die auf den Tafeln fälschlich zu anderen Rubriken gestellt sind, gehören vielmehr hierher. In dieser Gruppe wird denn auch mit der alten Tradition der Verherrlichung der jugendlichen Heroen gebrochen, und es erscheinen mehr weibliche Figuren, auch Gestalten des Kreises der Aphrodite, denen die Skarabäen bis dahin ganz verschlossen waren. Im Stile sind alle Spuren von Strenge verschwunden; selbst die knappe Raumfüllung wird jetzt nicht mehr immer beachtet. Inschriften kommen nicht mehr vor, und es wäre möglich, dass diese Skarabäen ausserhalb des eigentlichen Etrurien gearbeitet wären. Doch zeigen sie mannigfachen engen Zusammenhang mit den etruskischen Spiegeln. So kommt die ihre Haare trocknende halbnackte Frau Tafel XVIII, 36. 38 öfter auf den etruskischen und pränestinischen Spiegeln[3] vor. Die badende Frau Tafel XIII, 26 steht griechischen Vorbildern nahe. Vortrefflich ist auch der Eros Tafel XIV, 10; allein gewöhnlich ist die Ausführung plump und weichlich, ungeschickt und grob.

An diesem Punkte, also mit der Nachbildung griechischer Arbeiten aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, endet die normale gerade Entwickelung des Stiles auf den etruskischen Skarabäen. Wie bemerkt, ist die letztgeschilderte Gruppe verhältnismässig ganz klein. Die Fülle der weichlichen üppigen Kompositionen des ganz freien Stiles auf den späteren Spiegeln und Cisten, die dem vierten Jahrhundert zuzuweisen sind, die auf die skopasisch-lysippische Kunst zurückgehende Stellung der überschlanken Figuren mit stark ausgebogener Hüfte,

[1] Der Skarabäus mit den Goldringen abg. Archaeologia vol. 44, pl. 13; die Spiegel Monum. dell' Inst. IX, 7.
[2] Z. B. Gerhard 77. 129. 204. 306. 388. 417; Klügmann-Körte 8. 56. 128.
[3] Vgl. Klügmann-Körte, Spiegel V, 102. 148.

höher gezogener einer Schulter und lebhaft zur Seite geworfenem Kopfe, die charakteristischen nackten Frauen, die nur einen Gewandstreif zwischen den Beinen haben, all dies fehlt auf den etruskischen Skarabäen durchaus: zu der Zeit, wo auf anderen Kunstgebieten in Etrurien noch ein frisches Leben und Aufnehmen neuer Formen herrscht, hört die Entwickelung der Skarabäen auf.

Noch weniger als mit den späteren Spiegeln findet natürlich irgend ein Zusammenhang der Skarabäen mit den etruskischen Aschenurnen und ihren Reliefs statt. Während die Spiegel mit dem Ende des vierten Jahrhunderts auch am Ende ihrer Entwickelung sind und sich nicht mehr lange ins dritte Jahrhundert hineinzuziehen scheinen, beginnen die Urnenreliefs erst in der Alexanderepoche und sind durchaus abhängig von der eben in dieser Zeit so hoch entwickelten griechischen Malerei, von der sie ihre Motive entlehnen. Nur wenige spätere Spiegel haben direkte Beziehung zu den von den Urnen benutzten Vorlagen[1]; den Skarabäen fehlen sie ganz.

Doch hat die Anfertigung von Skarabäen in Etrurien keineswegs da aufgehört, wo die der griechischen parallel gehende Stilentwickelung in dieser Denkmälerklasse endet. Es findet hier vielmehr nur ein Stillstand in der Fortbildung, ein Beharren und Erstarren in handwerklichen Traditionen, wahrscheinlich auch eine lokale Verschiebung der Ateliers und vor allem ein Sieg der niederen Banausen über die Künstler statt, die sich nun anderen Kunstgattungen zuwenden.

11. Es ist die grosse, überaus zahlreiche Klasse jener rohen nur mit dem Rundperl skizzierten Skarabäenbilder, die hier in die Lücke tritt. Wir müssen dieser unerfreulichen Gattung jetzt näher treten und betrachten zuerst das erhaltene Material genauer.

Wir nennen sie Rundperl-Skarabäen, weil das Charakteristische derselben ist, dass die Arbeit fast nur mit dem Rundperl ausgeführt ist, also nur plumpe kluglige Formen zeigt. Französisch werden sie auch nach der Anwendung der „Bouterolle", italienisch als „scarabei a globolo tondo" oder einfach „a globolo" bezeichnet. Eine Auswahl der interessanteren Stücke giebt unsere Tafel XIX; dabei ist jedoch zu bemerken, dass wir No. 1 sowohl wie 41 dieser Tafel oben schon bei Gruppe 4 (S. 185) genannt haben als Stücke echten strengen Stiles, die durch teilweise rohe Rundperl-Ausführung einer Vorstufe zu der hier zu betrachtenden Gattung angehören. Ferner ist auch No. 19 der Tafel nicht hergehörig, sondern nur ein geringes Exemplar der in Gruppe 8 besprochenen freien Skarabäen, wo alle Eigentümlichkeiten derselben, die vollen Formen, die Angabe der Rippen, der Chlamysrand und das flache Haar, nur in roher Ausführung erscheinen. Auf den übrigen Tafeln gehören hierher: Tafel XX, 35—43. 73; LXI, 50; LXIII, 20. 21. 25. 26; LXIV, 36—38. Diese Proben geben die durch ihre Darstellungen interessanteren Beispiele. Alle grösseren Sammlungen besitzen zahlreiche Skarabäen dieser Art. Die in Berlin befindlichen sind in meinem Kataloge auf Tafel 5 abgebildet. Eine grosse Anzahl besitzen die Sammlungen der Ermitage zu St. Petersburg, ferner die zu Paris, London, Kopenhagen. Viele besitzt auch das Museum zu Neapel, die vermutlich wenigstens zum Teil aus Unteritalien stammen. Sehr zahlreich sind sie in dem Lokalmuseum zu Corneto vertreten, wo sie alle aus den Ausgrabungen in der dortigen Nekropole stammen.

Auch abgebildet sind manche hierhergehörige Stücke, die zur Ergänzung unserer Tafeln genannt seien. So zwanzig etruskische Skarabäen meist dieser Gattung in Chifletius, anastasis

[1] Z. B. Klügmann-Körte, Spiegel V, 110.

Childerici I (1655), p. 267 (nur Repliken von Typen unserer Tafeln); ferner mehrere meist der Pariser Sammlung bei Caylus, recueil d'antiquités[1], andere bei King, ant. gems and rings 1872, II, p. 6 (Reiter, mit antikem goldenem Bügel; Dreigespann), Micali, storia tav. 117, 20 (aus Chiusi), Lajard, Mithra pl. 68, 13 (geflügelter Kentaur), Annali d. Inst. 1885, tav. GH, 30—32 (Kentauren und Replik von Tafel XIX, 60, im Museum zu Corneto), Montelius, civilisation primitive en Italie I, pl. 109, 13 (aus Marzabotto, in antiker Fassung).

Wir sind bei dieser Klasse in der günstigen Lage etwas mehr Fundnotizen zu besitzen. Diese Skarabäen sind vor allem in Etrurien selbst sehr häufig; wie schon bemerkt besteht bei weitem der grösste Teil der bei Corneto gefundenen und dort aufbewahrten Edelsteinskarabäen aus solchen von dieser Gattung. Aber auch anderwärts, wie in Vulci[2], in Chiusi[3], sind sie häufig. Es kann danach kaum bezweifelt werden, dass der grössere Teil der ohne Fundangaben in den Museen befindlichen Stücke wirklich aus Etrurien stammt. Allein, wie man schon lange bemerkt hat[4], sind sie nicht auf Etrurien beschränkt, sondern kommen auch im übrigen Mittel- und in Süditalien nicht selten vor. Es ist aber durchaus unrichtig, wenn man dies neuerdings dahin verdreht hat, dass diese Skarabäen wesentlich Unteritalien eigentümlich und deshalb in den grossgriechischen Städten entstanden zu denken wären.[5]

In Corneto hat man Skarabäen dieser Gattung nicht mit den schwarz- und streng rotfigurigen, sondern mit Vasen des ganz freien Stiles, besonders aber mit spätetruskischen Vasen, die dem vierten Jahrhundert zuzuweisen sind, sowie mit gravierten Spiegeln des ganz freien Stiles derselben Epoche, oder endlich da gefunden, wo die bemalten Vasen schon aufgehört haben und nur schwarzgefirnisstes Geschirr, Bronzegerät der spätetruskischen Typen und bemalte Terrakottafiguren vorkommen; im Schutte eines Grabes der letzteren Art, das einen Skarabäus der Gattung enthielt, waren viele frührömische Münzen der in Capua geprägten Art; das Grab gehörte der Wende des vierten zum dritten Jahrhundert an.[6]

In der Nekropole von Allifae in Samnium wurden viele Skarabäen gefunden, aber nur solche dieser Gattung („a globolo") genau wie die in Etrurien; sie lagen gewöhnlich neben der linken Hand des Toten. In diesen Gräbern fanden sich Münzen von Allifae, Phistelia und

[1] III, pl. 20, 3; 21, 1. 2; 24, 5; IV, pl. 28, 1; 29, 2. 3. 4; 30, 2. 3. 4; 35, 3; 37, 5; V, p. 89; pl. 38, 5; 39, 1. 2; 40, 4; VI, pl. 26, 5; von den Darstellungen ist erwähnenswert nur III, pl. 21, 2, ein Mann (Herakles?), der mit zwei Amphoren in den Händen auf eine Leiter zuschreitet, die wohl zu einem Schiffe führend zu denken ist; dabei ein Insekt in der Luft.

[2] Vgl. Smith, diction. II³, p. 603, mit späteren rotfigurigen Vasen zusammen.

[3] Eine Skarabäenfabrik bei Chiusi wegen der häufigen Funde solcher Skarabäen an einer gewissen Stelle vermutet Dennis, cities and cemet. II², p. 297.

[4] Schon H. K. E. Köhler, ges. Schriften V, S. 127f., bemerkt, dass sie sehr häufig um Tarent und an vielen Orten in Kalabrien gefunden werden.

[5] Helbig berichtete im Bull. d. Inst. 1881, 179, dass im allgemeinen in der Gegend zwischen Barletta und Lecce viele Skarabäen dieser Gattung gefunden würden; da sonst kein etruskischer Verkehr hier nachweisbar sei, so seien die Skarabäen als grossgriechisch anzusehen; es fänden sich auch gleiche im Peloponnes und auf den griechischen Inseln. Letzteres war ein offenbares Verwechseln mit den damals noch wenig bekannten frühgriechischen Gemmen, und der erstere Schluss war nicht stichhaltig, da die Verbreitung so kleiner leicht transportabler Gegenstände wie Skarabäen nicht abhängig ist von den Wegen, die der Handel mit anderen Dingen geht. Helbig's Schlüsse wiederholte sofort Fr. Lenormant in Gaz. arch. 1881, 188f. mit Hinzufügung wertlosen eigenen Geschwätzes. Darauf basiert dann wieder J. Martha, l'art étrusque p. 601.

[6] Vgl. die Berichte von Helbig im Bull. d. Inst. 1878, 181, 5: mit frei rotfiguriger Schale. 1881, 43 mit lokalen bemalten Kannen kampanisch-etruskischer Art und dem Spiegel Klügmann-Körte 25; 1880, 46 grosses Grab ohne Vasen mit den oben erwähnten Dingen. Notizie degli scavi 1889, 336 eine reich ausgestattete tomba vergine, ohne attische Vasen, nur mit lokaletruskischen Vasen des 4. Jahrh. und mit Bronzen der späteren Typen (Thymiaterion mit menschlichen Beinen u. dgl.), sowie mit Terrakottamasken der Komödie. In einem Notizie 1890, p. 148 beschriebenen Grabe mit streng- und frei-rotfigurigen attischen Vasen des 5. Jahrh. erwähnt Helbig auch einen Skarabäus „a globolo", einen Reiter, hinter dem ein A graviert sei; es wird ein etwas roh gearbeitetes älteres Stück, einer der Vorläufer unserer Gattung sein, wie wir sie unter Klasse 4 erwähnt haben.

Neapolis, die an das Ende des fünften und in das vierte Jahrhundert gehören.[1] — Auch in Apulien und Kalabrien kommen diese Skarabäen, wie schon bemerkt, oft vor. Ein Exemplar mit antikem silbernem Bügel aus einem Grabe bei Tarent liegt im dortigen Lokalmuseum.

Aber auch in Sardinien kommen sie, wenn auch vereinzelt vor. Ein Exemplar der ganz gewöhnlichen Art, einen bewaffneten Mann darstellend, ist im British Museum (catal. No. 212) aus einem Grabe von Tharros stammend, wo es zusammen mit einem der gewöhnlichen karthagischen grünen Jaspis-Skarabäen gefunden ward, der gräzisierend strengen Stil zeigt (ebenda catal. No. 211).

Doch noch weiterhin ward diese offenbar fabrikmässig in Masse gefertigte Gattung verbreitet gefunden. Unter den Kertscher Altertümern der Ermitage liegt auch ein Exemplar dieser Skarabäen, mit goldenem Bügel; es stellt ein Rind dar; der Karneol ist verbrannt.[2] Ein zweites, einen Kentaur darstellend (beistehend Fig. 128 nach Compte rendu 1875, Tafel 2, 17; S. 32), ward in einem Grabe bei Kertsch zusammen mit einem Frosch von Amethyst gefunden. Dass etruskische Skarabäen zuweilen ihren Weg bis in die Städte am Pontos fanden, wird auch durch den Fund eines anderen nicht dieser Rundperlgattung, sondern den guten späteren etruskischen Skarabäen angehörigen Stückes bewiesen. Es ist der beistehend Fig. 129 abgebildete stark verbrannte Skarabäus[3], der Herakles knieend im Bade zeigt; von links oben fliesst die warme Quelle über ihn; daneben die Keule. Er ward in einem Tumulus der Krim gefunden, der Gräber mit Gegenständen des vierten bis dritten Jahrhunderts enthielt.

Fig. 128. Fig. 129.

Die Rundperl-Skarabäen scheinen gelegentlich auch sonst nach dem Osten gekommen zu sein. Ein Exemplar in einer Privatsammlung zu Smyrna, das wahrscheinlich aus dem griechischen Osten stammt, ist Tafel LXIII, 20; und Tafel XIX, 27 ist aus Smyrna, Tafel XVIII, 41 aus Korfu erworben worden.

Bei einem, wie bemerkt, offenbar massenhaft und ganz handwerksmässig rasch und billig hergestellten Artikel, der so leicht transportabel war und immerhin durch die Gesamtform und den Glanz der Politur eine gewisse schmückende Gefälligkeit hatte, ist eine so weite Verbreitung gewiss begreiflich. Als Zeit der Entstehung weisen die Funde auf das Ende des fünften, das vierte und etwa noch den Anfang des dritten Jahrhunderts.

Für relativ späte Entstehung spricht auch das vereinzelte mit lateinischer Inschrift versehene Stück Tafel LXIV, 38. Hier ist Aiax nicht in dem bekannten in der archaischen Epoche geschaffenen noch auf späteretruskischen Vasen festgehaltenen Motive in das Schwert gestürzt gebildet, und auch nicht wie Tafel XVII, 32 im Begriffe hineinzustürzen, sondern er erscheint betend vor dem aufgepflanzten Schwerte ganz wie bei Sophokles. Das Bild macht wahrscheinlich, dass sein Verfertiger schon Kenntnis der Tragödie hatte. Man braucht aber gleichwohl nicht so weit zu gehen, den Skarabäus etwa nach dem Aiax mastigophoros des Livius Andronicus zu datieren (nach 240 v. Chr.); es kann ein lateinisch schreibender Künstler auch schon längst vorher die griechische Tragödie kennen gelernt haben, sei es in Kampanien,

[1] Bericht von Dressel in Annali dell' Inst. 1884, 249; vgl. denselben in Histor.-philol. Aufsätze E. Curtius gew. 1884, S. 247 ff.

[2] Abg. Antiquités du Bosphore pl. 16, 15. Die Fundumstände sind leider unbekannt.

[3] Compte rendu 1882/83, pl. 2, 8. 9; p. 41; hier ist fälschlich gesagt, er bestehe aus „smalt blanc"; es ist weiss verbrannter Stein, wahrscheinlich Karneol; natürlich ist er auch nicht eine „imitation alexandrine", wie dort behauptet ist.

sei es in Südetrurien, wo man den Kunstwerken zufolge im vierten Jahrhundert sicher Kenntnis der griechischen Tragödie hatte. Gewiss mit Recht nahm Niebuhr (Röm. Gesch. III³, 365) an, dass die griechische Litteratur in den latinischen Städten längst heimisch und griechische Sage den Römern längst bekannt war, bevor Livius Andronicus seine Uebersetzungen in Rom aufführte.

Die Vorstufen und Anfänge der Gattung gehören noch der Epoche des strengen Stiles des fünften Jahrhunderts an; wir haben sie oben S. 185, 4 erwähnt. Die Gattung selbst steht für sich und kann in keine der vorangenannten Stilgruppen eingereiht werden. Sie hat ihre eigene Ausdrucksweise und, was besonders wichtig, auch ihren eigenen Bildervorrat. Viele Bilder zwar erscheinen nur als rohe Verallgemeinerungen der unter den guten Skarabäen üblichen Typen, so die knieenden oder laufenden Männer mit oder ohne Schild. Auch der Heldenabschied (der schon Tafel XVI, 31 ziemlich flüchtig gearbeitet ist), kommt in der rohen Weise dieser Gattung vor (Berlin 244). Daneben aber steht eine Menge von Gegenständen und Motiven, die unter den übrigen Skarabäen gar nicht vorkommen und die der Gattung eigentümlich sind. Die Haltungen und Stellungen haben nichts wirklich Altertümliches. Der Lauf z. B. wird recht natürlich dargestellt (Tafel XIX, 28. 29. 31. 32). Häufig sind im Profil nach vorn gebeugte Figuren (Tafel XIX, 14. 17. 18. 26. 27. 34), die im Zusammenhange stehen mit den in der Klasse der Skarabäen freien Stiles beliebten Typen (vgl. S. 187). Tafel XIX, 49. 50 zeigen unmittelbaren Zusammenhang mit dieser Klasse. Die Ausführung geht hier etwas weiter als gewöhnlich und es erscheint die Chlamys als Hintergrund der vorgebeugten Figur wie dort so oft. Umgekehrt konnte ein von uns zu jener Klasse freier Skarabäen gestelltes Stück, Tafel XVII, 11, wegen der summarischen Ausführung auch der Rundperlgattung zugerechnet werden. Bei lang bekleideten weiblichen Gestalten kommt ganz frei sich bauschendes Gewand vor, das zeigt, dass die Verfertiger Figuren freiesten Stiles gekannt haben müssen (Tafel XIX, 66. 67). Charakteristisch ist auch, dass der gallische Schild vorkommt (Tafel XIX, 53), der den guten Skarabäen fremd ist, und zeigt, dass zur Zeit unserer Gattung schon die gallische Bewaffnung in Italien geläufig geworden war. Der lange gallische Schild war zur Zeit des Polybios im römischen Heere eingeführt[1]; aber er galt in Rom als etwas von den Samniten, wohl zur Zeit der Samniterkriege, Entlehntes[2]; also war er wohl bei den Samniten zuerst heimisch geworden.

Vor allem wichtig sind aber gewisse Exemplare der Klasse, an welchen einige Teile neben der rohen Rundperlausführung des Ganzen in zierlichst scharfer Weise mit dem Schneidezeiger ausgeführt sind. An dem müden Herakles Tafel XIX, 6 ist der Kopf etwas ausgeführt und zeigt ganz freien Stil; dagegen zeigen Tafel XIX, 38. 40. 72 in sorgfältigster Ausführung von Kopf und Oberkörper einen nicht echt altertümlichen, sondern affektiert altertümelnden Stil, den wir noch näher kennen lernen werden. Auch Tafel XIX, 43 zeigt, nur in geringer Ausführung, dieselbe Kopfbildung. Ganz wie bei den oben S. 190, 8 besprochenen Stücken des freien Stiles, welche den Kopf nach strenger Weise bilden (Tafel XVII, 9. 10), ist das Haar mit parallelen geraden Strichen gegeben und am Ende unten von einem Querstreif mit schrägen Linien abgeschlossen. Die Muskulatur ist namentlich an Tafel XIX, 38 aufs zierlichste und

[1] Polyb. VI, 23; sie erscheinen noch auf dem Altarfries des Domitius (Furtwängler, Intermezzi S. 40).

[2] Athen. 6, p. 273 f., der θυρεός von den Samniten entlehnt; allgemeiner „arma atque tela“ von den Samniten, Sallust, Catil. 51, 38.

feinste in Nachahmung des strengen Stiles gearbeitet. So erweist sich die Rundperlgattung als in engstem Zusammenhange stehend und als gleichzeitig mit:

12. der Gattung der affektiert altertümelnden Skarabäen, von denen die unteren Reihen der Tafel XVIII (43. 44. 48—50. 52—67. 68—75) eine Auswahl geben. Diese werden charakterisiert durch die Technik, welche äusserst scharfe zierliche Schneidezeigerlinien neben der Anwendung von meist kleinen, zuweilen auch grösseren Rundperlpunkten zeigt. Tafel XVIII, 55 hängt eng mit den freien Skarabäen der Gattung 8 zusammen: dieselbe vorgebeugte Haltung und die vollen Körperformen mit der deutlichen Rippenangabe; der ganz freie Kopf ist ähnlich dem oben erwähnten müden Herakles der Rundperlgattung Tafel XIX, 6. Die meisten anderen Stücke haben aber jene altertümelnde Manier der Haare mit den parallelen Linien und dem Querstreif als Abschluss. Tafel XVIII, 52 hängt besonders deutlich zusammen mit der Rundperlgattung; das Motiv, die Hauptanlage des Körpers, die Amphora sind ganz wie dort, der Kopf wie Tafel XIX, 38. Das Motiv des Schopfes im Nacken, das wir schon Tafel XIX, 40 sehen, wird in dieser Klasse noch mehr ausgebildet; der Schopf ist gross, steht frei im Nacken hinaus und ist mit denselben geraden Strichen wie das übrige Haar ausgeführt (Tafel XVIII, 54. 56. 57. 63—65. 72; XX, 54). Auch der Bart und das grosse flache Auge pflegen Altertümliches zu imitieren. Dagegen ist Gewand zwar sehr zierlich, aber in freier Stilweise gearbeitet (Tafel XVIII, 58). Die Körperformen sind teils in freierer Weise (Tafel XVIII, 54), teils in zierlichst scharfer Manier wie Tafel XIX, 38 nach der Art des strengen Stiles mit hartem klaren Absetzen der Muskelabteilungen, namentlich am Bauche (Tafel XVIII, 63—65. 72; XX, 54) gebildet. Wie in der Rundperlgattung, so kommen auch in dieser häufig Tiere und seltsame Kombinationen von Tieren vor; so ist Tafel XVIII, 75 ganz in der Art jener Gattung (vgl. Tafel XIX, 60) und Tafel XVIII, 66 ist auch in der Ausführung den Rundperl-Skarabäen mit zugefügter scharfer Schneidezeigerarbeit gleich. Die Pferde von Tafel XVIII, 63. 65 zeigen die freieste schönste Bildung und stehen in seltsamem Kontrast mit den altertümelnden menschlichen Körpern. An einigen dieser Skarabäen ist nun aber auch das affektierte Altertümeln aufgegeben und die Bildung von Kopf und Körper entspricht mehr dem reinen freien klassischen Stile; so an den Kentauren Tafel XVIII, 71. 73; durch die Details der Arbeit sind diese aber unlöslich mit den anderen verbunden. Wir sehen die Gattung also, die zunächst aufs engste zusammenhängt mit der der Rundperl-Skarabäen, durch einen affektierten Archaismus teilweise zu einem reinen Klassizismus durchdringen.

Die hier behandelten Gegenstände hängen viel mehr mit der Rundperlgattung, als mit den anderen Skarabäen zusammen; so der Silen, das Vogelweib (vgl. Tafel XIX, 49. 50), der Reiter im Kampf (vgl. Tafel XIX, 57 mit XVIII, 63. 65). Wichtig ist der kranke gelagerte Philoktet, der den wunden Fuss fächelt (Tafel XVIII, 64); denn dies Motiv geht gewiss auf ein griechisches Gemälde zurück, das kaum vor die Alexanderzeit gehörte und ganz realistischen Stil zeigte. Der Kameo des Meisters Boethos der hellenistischen Epoche, Tafel LVII, 3 (vgl. oben S. 158), giebt uns das Vorbild offenbar im richtigen Stile wieder. Es ist sehr interessant, dass man in unserer Skarabäengattung selbst ein solches Motiv in die affektiert altertümelnde Weise zog.

Die Thatsachen, die wir hier festgestellt haben, sind überaus wichtig für die Beurteilung und Datierung der grossen Klasse von Gemmen, welche uns im folgenden Abschnitt beschäftigen wird. Die letzte Skarabäenklasse hätten wir auch erst zum folgenden Kapitel stellen können; denn sie ist offenbar nicht mehr eigentlich etruskisch. Allein

das Wichtige war uns, sie hier in ihrem engen unlöslichen Zusammenhange mit der Rundperlgattung zu betrachten.

Wir haben als Thatsache erkannt, dass die Rundperlgattung im wesentlichen dem vierten Jahrhundert angehört. Darauf weisen sowohl die Funde als der Umstand, dass zahlreiche Beziehungen der Gattung zu den um die Wende des fünften und vierten Jahrhunderts blühenden Skarabäen des freien Stiles bestehen. Noch während der vollen Geltung des Rundperlstiles macht sich aber innerhalb der Gattung selbst ein Umschlagen in ihr Gegenteil bemerklich: neben die kugligen leeren Flächen des Rundperls tritt die schärfste zierlichste Schneidezeigerarbeit. Diese imitiert den alten Stil. Und bald werden nun Skarabäen ganz in dieser affektiert altertümlichen Weise gearbeitet, oder man erhebt sich zu reiner klassizistischer Manier. Durch die Rundperlgattung werden auch diese Skarabäen noch in das vierte Jahrhundert, aber wohl an das Ende desselben oder den Anfang des dritten Jahrhunderts gewiesen. Mit diesen und den im nächsten Abschnitte zu erwähnenden, derselben Epoche angehörigen Skarabäen schliesst die Geschichte des Skarabäus in Italien überhaupt; denn der Skarabäus verschwindet dann auch in Italien, indem er dem Ringsteine weicht.

Wo die Skarabäen dieser letzten affektierten Gattung gearbeitet sind, steht dahin. Inschriften, die Aufschluss geben könnten, kommen nicht vor. Sicher ist nur, dass sie ebenda ihre Heimat haben müssen, wo die der Rundperlgattung ist.

Aber auch diese ist nicht ganz sicher. Auch hier fehlen Inschriften in der Regel. Eine etruskische Beischrift kenne ich nur bei Tafel XIX, 8, das aber kein eigentlich charakteristischer Vertreter der Gattung ist. Wir sind daher nicht gebunden diese Skarabäen als speziell etruskisch anzusehen, obwohl sie in Menge in Etrurien vorkommen und mit den sicher etruskischen Skarabäen aufs engste und durch zahlreiche Uebergänge verbunden sind. Auch ist, wie schon oben bemerkt, auffallend, dass der Typenvorrat dieser Skarabäen von dem der sicher etruskischen doch erheblich abweicht. Eine Reihe merkwürdiger Bildtypen sind ihnen speziell eigentümlich. Hier wird nun das zweite Beispiel mit Inschrift wichtig: Tafel LXIV, 38, in der gewöhnlichen Manier der Gattung gearbeitet, zeigt eine lateinische Beischrift, an deren Gleichzeitigkeit mit dem Bilde zu zweifeln nicht der geringste Grund vorliegt. Sie beweist, dass diese Skarabäen wenigstens teilweise in lateinisch schreibenden Gegenden gearbeitet sind. Eine lateinische Inschrift fanden wir schon oben S. 186 bei einem Skarabäus späteren etruskischen Stiles (Tafel XX, 17).

Die wichtigsten jener der Rundperlgattung eigentümlichen Darstellungen sind die folgenden. Vor allem spielen sowohl Herakles als Silen eine viel grössere Rolle als auf den übrigen Skarabäen. Herakles erscheint sowohl müde sinnend, beim Bade und Wasser holend, als in verschiedenen seiner Thaten (Tiere bezwingend, die Kerkopen tragend u. a.) dargestellt. Silen aber kommt mehrfach dem Herakles ganz gleichartig vor; beide schleppen grosse Amphoren herbei, und Silen erscheint selbst, wie direkt mit Herakles identifiziert, auf der Hirschkuh knieend (Tafel XIX, 11). In diesem Zusammenhange ist auch Tafel LXIV, 37 besonders interessant. Herakles kniet auf dem Rücken des stierleibigen menschenköpfigen Flussgottes Acheloos. Derselbe Typus findet sich bekanntlich auf Münzen des fünften Jahrhunderts in Katane, nur dass hier Silen an die Stelle von Herakles getreten ist. Man hat dies Münzbild bisher vergeblich zu deuten sich bemüht (vgl. Marx im Jahrb. d. Inst. 1889, S. 119ff.). Es erklärt sich nun durch jenen Parallelismus von Silen und Herakles. Beide haben die gleichen Beziehungen zu Quellen und Flüssen. Die katanäischen Münzen zeigen, dass jener Parallelismus,

den wir auf den Skarabäen so deutlich finden, seine Wurzel haben wird in Vorstellungen der in Sizilien und Kampanien heimisch gewordenen Chalkidier. Besonders eigentümlich auf jenen Skarabäen sind aber die Bilder, wo Herakles sowohl wie Silen auf zusammengebundenen Amphoren, über die ein Brett gelegt ist, wie auf einem Flosse über das Wasser fahren und dabei zuweilen sich eines Segels bedienen.[1] Der Typus kommt mit Herakles schon auf einem guten strengen Skarabäus vor, der mit Vasen vom Anfang des fünften Jahrhunderts gefunden ward (Tafel LXIV, 26); hier sind neben Herakles Sonne, Mond und Stern angebracht. Mit Silen finden wir den Typus dann in feinster Ausführung auf einem Skarabäus freien Stiles, Tafel XVIII, 13; in der Rundperlgattung kommt Silen ebenfalls auf diesem Flosse vor (Tafel XIX, 35), gewöhnlich aber ist hier (Tafel XIX, 36—40; XX, 39. 41) Herakles, durch die Keule charakterisiert; einigemale kann man zweifelhaft sein, welcher von beiden gemeint ist, da Attribute fehlen. Einmal ist Herakles auch von einem Genossen begleitet. Gewöhnlich liegt er ruhend und hält dabei zuweilen noch eine Amphora in der Hand; oder er sitzt auf einer Amphora und stützt müde den Kopf auf die Hand; einmal ist er seltsamerweise beschäftigt einen Schwan zu opfern. Die Amphoren haben die gleiche Form wie diejenigen, die Herakles trägt, wenn er zur warmen Quelle eilt (Tafel XIX, 32), und die auch Silen trägt. Diese Amphoren können schwerlich bloss die Bedeutung eines billigen Fahrzeuges haben, was die ὀστράκινα πορθμεῖα auf den Nilkanälen im Delta waren (Strabo 13, p. 788); sie werden als Amphoren etwas bedeuten, und werden dasselbe bedeuten wie die, welche Herakles und Silen sonst in den Händen tragen. Ferner muss die Deutung dieser Darstellungen auf Silen ebenso wie auf Herakles passen. Ich halte es daher für verfehlt, wenn man hier an den phönikischen Melkart gedacht hat, der über das Meer nach Westen fahre, wobei die Haupteigentümlichkeit, die Amphoren, unerklärt gelassen werden.[2] Die richtige Deutung scheint mir vielmehr in dem in Italien heimischen Vorstellungskreise zu suchen, wo, wie wir sahen, Silen und Herakles parallele zum Wasser in Beziehung stehende Dämonen sind. Silen ist in Italien, namentlich latinischen Bildwerken, Cisten und Spiegeln des vierten Jahrhunderts zufolge, wie in den kleinasiatischen Sagen, wesentlich Quelldämon, und Herakles ward in Italien bekanntlich ganz besonders als der Spender und Beschützer von Quellen, insbesondere der in Italien häufigen warmen Heilquellen verehrt. Auf diese Vorstellungen beziehen sich ohne Zweifel jene Darstellungen, die den Silen sowohl als Herakles mit den grossen Amphoren hantierend zeigen. Herakles an der Quelle, müde ruhend oder Wasser holend, ist sehr beliebt auf den Skarabäen[3]; auf eine eigentümliche Sage deuten Tafel XX, 28. 51. 52, wo Herakles von oben kommendes Wasser in seinem Löwenfell auffängt. Und Silen ist wohl als Quellenspender gedacht auf dem merkwürdigen Skarabäus Tafel XIX, 23. Silen an der Quelle erscheint Tafel XVII, 24, und am Fusse einer Ciste (Monum. d. Inst. 6, 64, 2) sitzt Herakles an der Quelle und wird von Silen mit dem warmen Wasser begossen. Mit diesen Vorstellungen werden wohl auch jene Bilder zusammenhängen, die Herakles und Silen auf den Amphoren fahrend darstellen. Tafel XIX, 32 trägt Herakles in eiligstem Laufe zwei, auf einem anderen ähnlichen Skarabäus[4] drei grosse Amphoren herbei, ganz ähnlich wie auf einer attischen Vase strengen Stiles (Annali 1877, tav. W):

[1] Zum Typus vgl. von Früheren: Stephani, ausruh. Herakles S. 126, 18; Preller, griech. Myth. $2^3$, 168. 210. In Roscher's Lexikon I, 2238 habe ich mit Unrecht das Floss bezweifelt.

[2] So E. Courbaud zu dem von uns Taf. LXIV, 26 gegebenen Skarabäus, den er irrtümlich für ionisch hielt (vergleiche den Tafeltext).

[3] Vgl. auch in Roscher's Lexikon I, 2237.

[4] Aus Corneto im dortigen Lokalmuseum.

was er hier laufend vollführt, das Bringen des heilkräftigen wunderthätigen Quellwassers, das thut er wohl bequemer, wo er auf dem Flosse fährt. Ob gar ein Transport von Krügen aus wunderbarer Quelle gemeint sein könnte? Die bequem gelagerte oder ganz wie auf den die Quelle selbst darstellenden Bildern müde gebeugt sitzende Gestalt des Herakles, der zuweilen eine der Amphoren selbst in der Hand hält, passt zu dem Begriffe des Helden, der sich pflegt und heilt und anderen dann ebendazu verhilft. Indes die Wurzel des Typus muss doch eine griechische sein. Dies wird schon dadurch wahrscheinlich, dass er schon im guten älteren strengen etruskischen Stile erscheint (Tafel LXIV, 26), wo wir sonst nur entlehnte griechische Vorstellungen finden. Auf diesem Stücke ist allein auch Sonne, Mond und Stern hinzugefügt, wohl als Andeutung, dass die Flossfahrt über weite Fernen geht. Das Idol des Herakles zu Erythrä, das wir durch Münzen jener Stadt kennen, stand nach Pausanias auf einem Flosse, das vermutlich den Sonnenbecher andeutete, in dem Herakles nach griechischem Mythos durch den Okeanos schwamm.[1] Hier in dieser altgriechischen Vorstellung ist auch die Wurzel unseres Typus des flossfahrenden Herakles zu suchen: er fährt ursprünglich über den Okeanos.[2] Dass aber auch das primitive Amphorenfloss in Griechenland bekannt und vielleicht gerade für mythische Okeanosfahrten verwendet gedacht war, darauf weist ein eigentümliches böotisches Vasenbild hin (Fröhner, coll. van Branteghem, 1892, pl. 45, No. 210), das Odysseus auf einem Amphorenflosse im Begriffe mit dem Dreizacke nach Fischen zu stechen zeigt. Dies ist keine Illustration zur Odyssee; so burlesk das Bild behandelt ist, so scheint doch dahinter noch der Begriff des mythischen Odysseus, des dem Poseidon gleichartigen Dämons, der über den Okeanos fährt, zu stehen. — Bei unseren Bildern des Herakles mit den Thonfässern ist indes noch an etwas zu erinnern, das vielleicht in Beziehung dazu stehen könnte. Die speziellen Ἡράκλεια λουτρά sind die heissen Schwefelquellen; die Höhlen aber, aus denen solche zu entspringen pflegten, galten als Eingänge der Unterwelt. Der in Italien berühmteste Ort dieser Art bei Cumae wurde von den Römern, wohl im Anschlusse an eine entsprechende griechische Bezeichnung, „doliola" genannt (Serv. zu Verg. Aen. 6, 238) und „doliola" hiess auch ein heiliger Ort in Rom, wo man nicht ausspucken durfte, offenbar wegen der hier waltenden unterirdischen Geister; den seltsamen Namen, den man nicht verstand, hat man später durch allerlei Erzählungen zu erklären gesucht (Varro, de ling. lat. 5, 157; Liv. 5, 40; Plut. Camill. 20). Ob hier und bei den Heraklesbildern etwa der Gedanke an ein in Thonkrügen gefasstes wunderbares Wasser der Unterwelt zu Grunde liegt? Schon bei den mykenischen Gemmen stiessen wir auf uralte Vorstellungen dieser Art (oben S. 40).

Kehren wir zu jenen Skarabäen zurück. Der ihnen so geläufige Herakles ist bekanntlich eine tief in die italischen Religionen eingedrungene und hier mit einheimischen Wesen verschmolzene Gestalt. Aber auch der Silen als segenspendender und weiser Wasserdämon war unter dem Namen Marsyas in Italien heimisch geworden; die Marsi sahen in ihm ihren Eponymen, und man führte gar die disciplina auguriorum, die Kunde der Vogelschau bei den Italern auf ihn zurück (Serv. zu Verg. Aen. 3, 359). Sein Bild stand in einem der Zeit der pränestinischen Cisten und Spiegel entsprechenden Typus auf dem Forum zu Rom und gehörte zu den populärsten Bildwerken Roms[3]; auf einem pränestinischen Spiegel (Klügmann-

[1] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 2137f.

[2] Wäre das Bild dagegen, wie man anzunehmen pflegt, phönikischen Ursprungs, warum kommt es doch nie auf den so zahlreich erhaltenen phönikischen und karthagischen Skarabäen und Münzen, die Herakles-Melkart darstellen, vor?

[3] Gewöhnlich wird angenommen (Jordan, Marsyas auf dem Forum in Rom, S. 14, sieht dies ohne weiteres als „unzweifelhaft" an), die Statue sei eine griechische gewesen und aus einer Griechenstadt nach Rom versetzt; gewiss mit Unrecht. Es ist gar nicht

Körte V, 45) sieht man ihn fröhlich tanzend, mit Inschrift. Silanus, der Name des Quelldämons, ward in Rom sogar zur Bezeichnung für Röhrenbrunnen.[1] Es scheinen indes die Vorstellungen von Marsyas und dem Silen in Rom sich verschmolzen zu haben mit denen von einem alteinheimischen Wesen, denen von Silvan. Und die Begriffe vom Silen, auf die wir durch die von uns betrachteten Skarabäen gestossen sind, sie gehören eigentlich von Hause aus dem Silvan.[2] Jenes enge Verhältnis, jener Austausch, den wir zwischen Silen und Herakles beobachteten, wird erst recht verständlich, wenn wir hinter dem Silen den Begriff des Silvan erkennen. Denn Silvan war ja mit Herkules aufs engste im Kult verbunden, wie aus zahlreichen römischen Weihinschriften und Weihereliefs hervorgeht[3]; sie waren beide hochheilige Gottheiten ländlichen und häuslichen Gedeihens; nur ihnen beiden wie dem mit Herkules ursprünglich identischen Semo Sancus der Sabiner war das Beiwort „Sanctus“ eigen; sie wurden beide mit den Nymphen zusammen verehrt; ihnen beiden ist das Schwein das Opfertier; und, was uns besonders wichtig, sie beide sind Spender und Beschützer der warmen Heilquellen.[4] So würden sich die italischen Vorstellungen, die wir auf den Skarabäen konstatiert haben, also vollständig aus diesen Begriffen von Silvan und Herkules erklären. Und da wo zwei Gestalten auf dem Amphorenflosse ruhen (Tafel XX, 39), könnten es eben die beiden Genossen Herkules und Silvanus sein. Hinter dem Silen mit den Amphoren steckte also eigentlich Silvan, wenn wir die Figur auch wohl nicht direkt so benennen dürfen. Indes wäre es recht möglich, dass die Benennung der Gestalt in alter Zeit selbst zwischen Marsyas und Silvanus geschwankt habe, und es würde uns nicht erstaunen, wenn einmal ein altrömisches Denkmal den Namen Silvanus einer Figur des Silenstypus beigeschrieben zeigte. Die römischen Dichter und Grammatiker brauchen Silvan mit Satyr, Faun und Pan synonym, und Silvan ward zuweilen mit Liber pater zusammen verehrt; von den Dichtern ward er wie ein struppiger, wilder, alter Waldmann geschildert („horridus“ bei Horaz und Martial; bei Vergil, Georg. 2, 494 ist er „senex“). So konnte wohl die griechische Gestalt des alten Silen, namentlich der in Latium im vierten Jahrhundert schon so beliebte mit den Ohren des Schweins[5], des Opfertiers des Silvan, als die zum Ausdrucke des Silvanbegriffes geeignetste erscheinen. Die uns erhaltenen sicheren Darstellungen des Silvan freilich sind ganz anderer Art[6]; da erscheint er durchweg mit einem vornehm ruhigen, dem Zeustypus verwandten Kopfe, dem Silen gänzlich unähnlich. Allein alle diese Silvanbilder gehören erst der Kaiserzeit an, und vielleicht ist keines älter als die trajanische Zeit, in welcher der Silvankult besonders wieder in Aufnahme kam und in welcher vielleicht erst jener würdige, dem Silvanus Augustus als Schutzgeist des Kaisers geziemende Typus geschaffen ward, während vordem ein bestimmter Typus gar nicht existiert haben und Silvan in den Satyr- und Silenstypen aufgegangen sein wird.

Also Herkules und der in Silensgestalt erscheinende Dämon sind auf den Skarabäen der Rundperlgattung, deren Darstellungen wir zu betrachten haben, die am meisten beliebten göttlichen

abzusehen, warum die Künstler, die die Cisten und Spiegel gravierten, nicht eine solche Statue hätten machen können. Die von Löschcke, Arch. Anzeiger 1891, S. 15, versuchte Datierung nach 205 v. Chr. beruht auf gänzlich unsicherer Basis. Die Bedeutung und Popularität, auch der Aufstellungsort des Werkes scheinen mir erst recht erklärlich, wenn es ein altrömisches war.

[1] Vgl. Jordan, Marsyas auf dem Forum zu Rom S. 14. 24.

[2] Die nahe Analogie zwischen Silvan und Marsyas hebt mit Recht hervor Reifferscheid in Annali d. Inst. 1866, 215, 2.

[3] Vgl. Peter in Roscher's Lexikon I, 2950ff. Reifferscheid in Annali 1866, 219f.

[4] Vgl. Peter in Roscher's Lexikon I, 2956.

[5] Vgl. Annali d. Inst. 1877, 230, 3 über die Beliebtheit des Typus auf pränestinischen Cisten und Spiegeln und den Münztypus von Signia, wo Silensmaske und Eberkopf verbunden sind (vgl. Berliner Münzkatalog III, 1, S. 52).

[6] Reifferscheid in Annali d. Inst. 1866, 211ff. Bull. munic. 2, Taf. 19. Sammlung Somzée No. 18.

Wesen. Zu ihnen gesellt sich ferner Apollo, der vom Schwane getragen oder auf einem von Schwänen oder von Hirschen gezogenen Wagen stehend erscheint (Tafel XIX, 44. 45; XX, 38; LXI, 50), sowie Artemis mit dem Hirsche (Tafel XIX, 16) und Leto mit den beiden Kindern fliehend (in der Ermitage; vgl. H. K. E. Köhler, ges. Schr. 5, 178, 10). Der Apollonkult hatte sich frühzeitig in Italien weit verbreitet. Den Schwan, den wir hier bei Apollon sehen, finden wir in rätselhafter Verbindung auch bei dem Herkules auf dem Floss (Tafel XX, 41), vielleicht als Vogel des Okeanos, über den er schifft. — Auch Kentauren, Pegasos und Chimära, verschiedene nicht zu benennende Flügeldämonen, Sirenen, Medusa und vor allem allerlei phantastische dämonische Mischgestalten sind auf diesen Skarabäen beliebt. Von menschlichen Figuren sind namentlich die häufigen Reiter charakteristisch, die über Tiere hinsprengen oder im Kampfe begriffen sind. Auch Wagen und Rennen erscheinen öfter; die Rosse sind geflügelt Tafel XIX, 47. Dagegen fehlen gerade die auf den Skarabäen mit den etruskischen Inschriften so gewöhnlichen Heroenszenen fast völlig.[1]

Schon die Auswahl auf unseren Tafeln zeigt hinreichend, dass die Typik der Gattung der Rundperlskarabäen eine eigenartige ist. Es wird also auch das Centrum der Fabrikation dieser Skarabäen — denn fabrikmässig in Masse wurden sie ja offenbar hergestellt und bei ihrer technischen Gleichartigkeit vermutlich von einem Centrum aus — nicht da gelegen haben, wo die etruskischen Skarabäen mit den Inschriften entstanden. Die religiösen Vorstellungen, die sich auf ihnen erkennen lassen, sind nicht speziell etruskisch, sondern weisen auf die Italiker. Die vereinzelte lateinische Inschrift Tafel LXIV, 38 beweist, dass unter den Verfertigern sich solche befanden, die lateinisch schrieben. Der mehrfach vorkommende Acheloos (Stier mit Menschenkopf, Tafel XIX, 4) war in Kampanien ganz besonders heimisch, wie die Münzen lehren. Ferner sind die Skarabäen dieser Gattung ausser in Etrurien auch weit in Mittel- und Süditalien, in Kampanien, Samnium, Apulien und Kalabrien verbreitet. Kurz, alle diese Thatsachen führen dazu, dass wir sie zwar als von den etruskischen Skarabäen ausgehend, aber doch nicht als eigentlich etruskisch, sondern eher als mittelitalisch ansehen möchten.

Die Zeit dieser Skarabäen ist zugleich die Zeit der Grösse und machtvollen Ausbreitung der samnitischen Nation und ihres gewaltigen Zusammenstosses mit den Römern. Die samnitischen Stämme, die mit Etrurien sowohl wie mit Südostitalien damals enge Verbindungen hatten, waren jedenfalls Käufer und Verbreiter jener Skarabäen; vielleicht zum Teil auch Verfertiger, wenn freilich oskische Inschriften niemals vorkommen; doch ist zu bedenken, dass die eine etruskische und eine lateinische Inschrift, die wir bemerkten, überhaupt ganz vereinzelte Ausnahmen sind und die Gattung regelmässig ganz inschriftlos ist.

Ganz sicher aber ist die Thatsache, dass jene Skarabäen echt italische Produkte sind und den griechischen sogar ferner stehen als die eigentlich etruskischen.

Wir haben bei der Stilentwickelung der Skarabäen ausführlicher verweilt und dabei auch schon auf die für jede Gruppe besonders charakteristischen Darstellungen aufmerksam gemacht. Gleichwohl ist es, bevor wir die Gattung verlassen, nötig, noch einen Blick auf den ganzen Kreis der auf diesen Skarabäen erscheinenden Darstellungen zu werfen, wobei

[1] Eine auf einem Rundperlskarabäus der Samml. Thorwaldsen vorkommende vereinzelte heroische Darstellung sei hier erwähnt: ein Mann sticht einen anderen auf einer Kline nieder — vielleicht Herakles und Iphitos nach dem von mir, Roscher's Lexikon I, 2233 f., auf einer strengen attischen Schale erkannten Typus? — Vereinzelt ist auch der Aiax Taf. LXIV, 38.

Gelegenheit sein wird, noch einige auf den Tafeln nicht vertretene bemerkenswerte Bilder hervorzuheben.

Im allgemeinen ist vor allem charakteristisch, dass eigentlich religiöse und sakrale Darstellungen auf den etruskischen Skarabäen keine hervortretende Rolle spielen. Selbst Bilder, denen man eine besondere Bedeutung als Talisman und Amulett zuschreiben möchte, begegnen nur ausnahmsweise. Der herrschende Zug, der durch die etruskischen Skarabäenbilder geht, ist der einer unbefangenen Freude an den griechischen Heldengestalten. Die Skarabäen galten ja den Etruskern auch, wie wir schon bemerkten (S. 176. 180), wesentlich als Schmuck. Auch ist zu bedenken, dass die Träger desselben, wie bei dem streng aristokratischen Charakter der sozialen Zustände bei den Etruskern ohne Zweifel anzunehmen ist, nicht gedrücktes Volk, sondern Adlige waren, in deren Kreise ein kunstfreudiger und die griechische Heldensage rückhaltlos verehrender Geist geherrscht zu haben scheint. Die üblichen Schilderungen des etruskischen Volkes als in düsterem ängstlichem Aberglauben ganz befangen, wobei man ihnen dann die Römer vorteilhaft gegenüberzustellen pflegt, sind ja irrig. Bei den römischen Siegelsteinen werden wir wohl die Spuren ängstlicher Superstition überall zu Tage treten sehen, die wir bei den wahrhaft kunstfreudigen Etruskern vergeblich suchen.

Selbst Gottheiten sind nicht häufig auf den Skarabäen, und die Typen, die vorkommen, sind im wesentlichen griechisch, obwohl sie auch manches Eigenartige enthalten. Bei Athena ist die auf Athen weisende Beigabe der Schlange (Tafel XVI, 8), sowie die sehr lange Aegis mit den Schlangen (Tafel XVI, 9. 10. 11. 13), die vereinzelt auch in Griechenland und selbst auf einer altattischen Vase erscheint[1], und die Beflügelung der unbehelmten Göttin Tafel XVI, 12 hervorzuheben.[2] Auf einem Sardonyx-Skarabäus in New-York (King, handbook 1885, pl. 20, 1) kommt ferner die geflügelte, behelmte, von der Schlange begleitete Athena vor, wie sie ein ausgerissenes Bein (eines Giganten) hält, und auf einem Karneol-Skarabäus von Orvieto (Bull. d. Inst. 1885, 5) schwingt die geflügelte Göttin einen menschlichen Arm in der Hand. Die Beflügelung der Athena ist auch nicht, wie man früher glaubte, etruskisch, sondern von griechischen archaischen Vorbildern entlehnt; aus altionischer Kunst (vgl. Tafel VI, 56) ist sie gelegentlich selbst in die attische übergegangen[3] und scheint ursprünglich die im Gewitter mit der Aegis einherstürmende Göttin charakterisiert zu haben. Das Ausreissen von Gliedern des besiegten Feindes aber, um zu verhindern, dass seine Seele sich des Körpers noch zur Rache bediene, geht auf den uralten grausamen Gebrauch des μασχαλισμὸς zurück, der in Griechenland in historischer Zeit nur von ferne noch nachklingt[4], bei den Tyrrhenern aber aus der Vorzeit scheint lebendig geblieben zu sein (vgl. Tafel XXI, 50 und im folgenden Abschnitt). Zeus und Athena erscheinen im Gigantenkampfe Tafel LXIV, 28 in eigentümlich gedrängtem Bilde, das von den analogen griechischen Darstellungen wesentlich abweicht. Immer wählen die Etrusker den schlangenleibigen Typus der Titanen und Giganten (vgl. unten S. 203 f.).

[1] Bei Athen gefundene Schale in Privatbesitz in Heidelberg; schwarzfigurig; Stil des Amasis. An beiden Seiten der im Profil mit gehobenem Schilde dargestellten Athena gehen bis zu den Füssen herab Schlangen vom Gewande aus. Zu Grunde liegen alte Idoltypen der von Schlangen umzingelten Göttin (vgl. Münzen und Relief von Melos, Roscher's Lexikon I, 690).

[2] Ein der Beschreibung nach mit Taf. XVI, 12 im wesentlichen übereinstimmendes Bild scheint der feine Onyx-Skarabäus Notizie d. scavi 1891, 123 (Corneto) zu tragen.

[3] Später-schwarzfigurige attische Vase Röm. Mittheil. 1897, Taf. 12, mit den guten Ausführungen von Savignoni S. 307 ff.

[4] Vgl. Benndorf in Monument von Adamklissi S. 132, 1, der darauf hinweist, dass auf der Selinuntischen Metope Athena im Begriffe ist, den Arm des Giganten aus der Achsel zu lösen.

Ganz griechisch ist der bärtige Dionysos im langen Gewande (Tafel XVI, 15. 16), italisch aber die Vereinigung der Attribute des Zeus (der Blitz) und des Poseidon (Dreizack) bei Tafel XVIII, 6.[1] Poseidon erscheint mit etruskischer Inschrift Tafel XVII, 12 in einer seinem eigentlichen und ursprünglichsten griechischen Wesen durchaus entsprechenden Situation, die Erde gewaltsam aufreissend und dadurch das Wasser zu Tage fördernd. Wir kennen keine griechischen Darstellungen gleicher Art, und es wäre wohl möglich, dass die Etrusker aus griechischen Sagen und poetischen Schilderungen des Erderschütterers, des ἐνοσίχθων, sich das Bild selbst geschaffen haben. Auch Hephaistos, der etruskische Sethlans ist Tafel XVII, 23 in einem sehr charakteristischen, aber ebenso griechisch nicht nachweisbaren Typus als Schmied gebildet. — Aeusserst merkwürdig ist der Apoll als Polypentöter Tafel X, 40.[2] Der Polyp ist hier offenbar das mörderische todbringende Wesen, das die argivische Sage zur Hydra gestaltete, die Herakles vernichtet. Die Gemme deutet auf eine altertümlichere griechische Parallelsage, die sonst verschollen ist, in welcher der Polyp seine ursprüngliche Gestalt bewahrt hat und Apollon, der dem Herakles so vielfach parallel geht, das gefürchtete, in mykenischer Epoche abergläubisch verehrte Untier tötet.

Besonders interessant sind die Darstellungen des Hermes, und zwar weil die in Griechenland wohl im alten Glauben und Kultus, aber in der Kunst sehr wenig hervortretende Geltung als des Seelenführers hier auf den etruskischen Skarabäen schon frühe einen eigenartigen Ausdruck gefunden hat. So stösst Hermes Tafel XVIII, 55 mit dem Kerykeion auf den Boden, offenbar um Seelen aus der Tiefe zu rufen. So erscheint er ferner Tafel XVI, 54 in einem uns in griechischer Kunst nicht bekannten Typus eine Seele emportragend, die als kleine menschliche Gestalt gebildet ist; auch Tafel XVIII, 12 ist so aufzufassen; hier scheint auch der Acheron angedeutet, aus dem Hermes die Seele emporgebracht hat. Tafel XX, 32 ruft er eine Seele, die als bärtiger Kopf sich zeigt, empor aus einem Thonfasse, einem Pithos. Ein solches in die Erde gegrabenes Fass als Mündung der Unterwelt, in welche hinein und aus welcher heraus Hermes die Geister bannt, ist griechische Vorstellung und uns durch die merkwürdige attische Lekythos in Jena und die früher auf die Danaiden bezogenen schwarzfigurigen Vasen[3] bezeugt; doch sind hier die Seelen als kleine geflügelte Gestalten oder flatternde Eidola gebildet, was die etruskischen Denkmäler nicht kennen. Dagegen erscheint auf diesen ausser der rein menschlichen Gestalt der Seele eine besonders altertümliche, die als Vogel, und zwar Schwan mit Menschenkopf[4], Tafel XIX, 49. 50, die Hermes zu gestalten und zurechtzurücken scheint. Und, was besonders bemerkenswert ist, der Schmetterling erscheint in Etrurien schon auf Gemmen des fünften Jahrhunderts als Bild der Seele; denn nur in diesem Sinne kann er Tafel XVIII, 22 dem Hermes beigegeben sein, und selbst die Hinzufügung von Schmetterlingsflügeln zu einer weiblichen Gestalt, die dadurch als Seelenwesen bezeichnet wird, findet sich hier schon im strengen Stile, Tafel XVIII, 25, mit dem von griechischen Grabmälern für die trauernde Verstorbene beliebten Typus der Penelope.[5] Diese Skarabäen haben in der oben dargelegten stilistischen Entwickelung ihren festen Platz und können unmöglich aus dem fünften Jahrhundert herausgerissen und etwa in Abhängigkeit von

[1] Vgl. Preller-Jordan, röm. Mythol. 1, 195, Anm. 1; 2, 121 Anm.

[2] Der Stein gehört, wie oben S. 187 bemerkt, zu den späteretruskischen. Zum Polypen vgl. die im Tafeltexte citierte Abhandlung von Tümpel.

[3] Vgl. Crusius in Roscher's Lexikon II, 1150. — Arch. Anzeiger 1890, S. 25.

[4] Vgl. oben S. 86 und Weicker, de Sirenibus, Leipzig 1895.

[5] Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 15—17.

griechischen Arbeiten hellenistischer Epoche gesetzt werden. Der Schmetterling als Symbol der Seele und der Lebenskraft ist indes in Griechenland ohne Zweifel viel älter als die hellenistische Zeit; dies beweist schon die Benennung des Schmetterlings mit dem Worte ψυχή, und auch eine altattische Vase des sechsten Jahrhunderts, welche den Schmetterling in einer der Gemme Tafel XXIV, 59 sehr verwandten Weise als Symbol zeugender Lebenskraft darstellt[1], ist Beweis dafür. So kann jene Verwendung des Schmetterlings auf den etruskischen Skarabäen kein Befremden erregen.

Hermes als Seelenführer ist eine bekannte altgriechische Vorstellung, die wahrscheinlich auch in dem hochberühmten Nekyomanteion bei Kyme gepflegt ward, das sicherlich auf etruskischen Glauben grossen Einfluss geübt hat. Vermutlich beschäftigten sich auch die sogenannten acheruntischen Bücher der Etrusker, die auf Tages zurückgeführt wurden, mit dem Seelengeleiter, dem Psychagogen Hermes. Indes dass nicht das populäre Hinabführen, sondern das Heraufholen der Seelen aus der Unterwelt auf jenen Skarabäen betont wird, muss eine besondere Bedeutung haben. Wir werden diese Vorstellung noch viel deutlicher ausgeprägt auf den an die etruskischen anschliessenden frührömischen Gemmen finden und werden dort auf sie näher eingehen. Es wird sich dann zeigen, dass hier vermutlich pythagoreisch-orphischer Einfluss aus Unteritalien, die Vorstellung von Wiedergeburten, die wohl auch in die tagetischen libri acherontii eingedrungen war, zu Grunde liegt.

Die von der ionischen Kunst herkommende Vorliebe für Flügelgestalten bei den Etruskern erschwert öfter eine bestimmtere Benennung. So erscheint eine viergeflügelte nicht zu benennende Göttin Tafel XVI, 14; die von Tafel LXIII, 17 mit dem Nimbus und den Nägeln mag eine Schicksalsgöttin sein, die den Helden Achill zurückhält. Wohl eine Todesgöttin, eine Ker ist die Flügelfrau, die den toten Helden tragen hilft Tafel XVI, 22. 23, die den hinsinkenden in den Armen auffängt Tafel XVI, 30 und die ihn wegträgt Tafel XVI, 17; doch kann hier auch die griechische Eos gemeint sein. Mehrfach kommt eine Flügelfrau vor, die eine Urne füllt (Tafel XX, 11), sie hinstellt (Tafel XVIII, 24) oder ausgiesst (Tafel XIX, 67; dazu King, handbook 1885, pl. 20, 2). Auch auf etruskischen Spiegeln kommt ein ähnliches Bild vor (Gerhard, etr. Sp. 41). Man hat an Eos oder Iris gedacht[2]; wahrscheinlicher ist eine etruskische dämonische Figur zu erkennen, vielleicht mit dem wunderbaren Lebenswasser der Unterwelt.

Nach dem Muster grosser griechischer Gottheiten, die ihnen untergeordnete Dämonen auf der Hand halten, ist die Flügelfrau Tafel XVIII, 31 gestaltet; was die opfernde Flügelfrau mit dem Namen Helenas bedeuten soll, Tafel XVIII, 32, ist uns unklar. Der bärtige Flügelmann Tafel XVIII, 28 ist wohl Hypnos, und der die Urne niederstellt, Tafel XIX, 68, könnte Thanatos sein. Nicht zu benennen sind die geflügelten Jünglinge Tafel XVIII, 27. 41. 42. Eros kommt in gutem strengem Stil Tafel XX, 13. 15 und im freiesten Stile Tafel XVIII, 39. 40, aber nur in der Art der vorhellenistischen Kunst, nicht als Kind vor. — Die Bildung des Erdriesen als Gegners der Götter, die wir auf einer alten chalkidischen Vase finden, mit zwei Schlangenbeinen und Flügeln[3], die aber in der herrschenden Typik der

[1] Berlin No. 1684, von mir besprochen in Deutsche Literaturzeitg. 1881, S. 213.

[2] Auch an die römischen Figuren von Aquileia, im Nike-Motiv schwebend mit Urnen, Festschrift für Benndorf S. 297, die als Okeanides erklärt werden, ist zu erinnern.

[3] Auch dieser Typus scheint zu den Ioniern von Babylon gekommen zu sein: der Dämon mit zwei ineinander verschlungenen Schlangenbeinen und Flügeln kommt, dem Typus auf den etruskischen Bildwerken besonders ähnlich, zuerst auf einem babylonischen Urkundensteine im British Museum vor, demselben, der das Bild eines geflügelten Kentauren enthält, das Perrot, hist. de l'art III, p. 604, fig. 412 abbildet; der Stein wird um 1107 v. Chr. datiert (ib. p. 603, n. 4).

älteren griechischen Kunst gegen die heroische Gestaltung der Giganten zurücktrat, war bei den Etruskern allezeit beliebt; auch die Skarabäen zeugen davon; im strengen älteren Stile sehen wir sie Tafel LXIII, 14, ohne Flügel Tafel XVIII, 51; LXIV, 28; doch auch die heroische Bildung des nackten, bewaffneten, Fels schleudernden Giganten erscheint, Tafel XVIII, 14; XX, 27; LXI, 25. Zeus und Athena kämpfen gegen einen Giganten Tafel LXIV, 28.

Das Hauptgebiet der Skarabäenbilder ist indes das der Heroensage. Die Helden der Epen des trojanischen und thebanischen Sagenkreises waren den Etruskern vollständig vertraut. Ja sie arbeiteten an der griechischen Heroensage weiter, indem sie Eigenes mit ihr zu verflechten suchten.[1] Ihre Lieblinge waren Peleus, Achill, Odysseus und Aias, sowie Tydeus und Kapaneus. Man begnügte sich aber nicht mit Einzelgestalten, sondern zwängte zuweilen grössere Gruppen in den engen Raum. Allgemeineren Charakters sind die Bilder von Rüstung (Tafel XVI, 2), Abschied (Tafel XVI, 26. 28 mit Namensinschriften. 31; XVIII, 29), Zweikampf (Tafel XVI, 24. 25. 43. 45. 20 und 29 Herakles und Kyknos; XVIII, 37) und Kampf zu Dreien (Tafel XX, 14); ein Verwundeter und zwei Andere Tafel XX, 23; ein stehender Verwundeter lässt sich den Fuss verbinden von einem sitzenden Helden, die beigeschriebenen Namen Achers und Cevetus sind unverständlich (Karneol-Skarabäus aus Chiusi, Bull. d. Inst. 1859, 82). Ein nackter jugendlicher Held schneidet dem besiegten toten Feinde, dem er auf den Rücken tritt, mit dem Schwerte den Kopf ab (Karneol-Skarabäus des freien Stiles, Morrison collect. pl. 1, 59, danach beistehend Fig. 130). Die unmittelbare Fortsetzung der Szene giebt Tafel XX, 21, wo der Held den abgeschnittenen Kopf betrachtet, eine Darstellung, die wir bei den an diese Skarabäen anschliessenden frührömischen Gemmen sehr beliebt finden und dort noch näher erörtern werden. Dagegen folgendes wieder meist rein griechischen Ursprungs ist: Aias trägt den toten Achill weg (Tafel XVI, 18. 19, wohl auch XX, 18); ein toter Held, wohl Memnon, von Flügeldämonen weggetragen, Tafel XVI, 22. 23. 30; der sterbende aufgefangen Tafel XVI, 17; Achill von einer Flügelfrau zurückgehalten Tafel LXIII, 17; Anchises von Aeneas getragen, Tafel XX, 5; Perseus enthauptet die Medusa, Tafel XX, 22; Achill hält die Penthesileia Tafel XX, 24; Apoll und Philoktet Tafel XVII, 50; Polydeukes und Amykes Tafel LXI, 22. Ruhige Gruppen, die mehr Stimmung als Handlung enthalten, sind vor allem die der Helden gegen Theben Tafel XVI, 27; XX, 4; Achill, der sich an Aias lehnt, Tafel XVIII, 21; Herakles und Hermes Tafel XVIII, 19 und die analoge Gruppe zweier unbestimmten Helden Tafel LXIII, 16.

Fig. 130.

Zwei interessante Gruppen seien noch besonders hervorgehoben: Fig. 131 ein Skarabäus des guten freien Stiles[2] schliesst sich nicht an das Epos, sondern an die Tragödie, und zwar an Aeschylos an. Prometheus als gewaltiger Titane mit mächtigem Körper und mit dem Scepter, mit struppigem wildem Haare und breiter Stirne dargestellt, ist angekettet mit einer breiten Fessel am linken Oberschenkel, von welcher eine Kette nach oben geht, die dort in einer Scheibe befestigt ist. Hephaistos, mit Pilos und Mantel, fasst ihn unter dem linken Arm, um auch diesen in Bande zu schlagen. Die Szene entspricht so sehr der Dichtung des Aeschylos und ist so sehr verschieden von den älteren archaischen Darstellungen, dass kein Zweifel an

Fig. 131.

[1] Vgl. O. Müller, die Etrusker, Buch 4, Kap. 4.

[2] Die Abbildung, nach einem Abdruck in meinem Besitze von M. Lübke gezeichnet, ist etwas vergrössert. Karneol, 1885 im Besitze eines Herrn zu Odessa, dem ich den Originalabdruck verdanke. Von mir publiziert in Archäol. Ztg. 1885, S. 223; Zusatz

der Abhängigkeit von jenem grossen Tragiker aufkommen kann. Auch zwei etruskische Spiegel, die zwar ungefähr derselben Epoche wie der Skarabäus angehören, aber künstlerisch weit unter ihm stehen (Gerhard 138. 139; Fröhner, coll. Gréau, Bronzes ant. pl. 11), haben die äschyleische Fassung als Quelle, die in Etrurien also bekannt geworden war; denn die Bilder gehen nicht auf gemeinsame bildliche Vorlage, sondern auf gemeinsame Sagenüberlieferung zurück.

Die zweite merkwürdige Gruppe ist die des Tafel LXIV, 30 abgebildeten Karneol-Skarabäus, der Laokoon mit seinen zwei Söhnen darstellt. Das Bild ist ebenso unzweifelhaft echt (vgl. den Text zu Tafel LXIV, 30), wie es allen anderen Laokoondarstellungen der Zeit nach weit vorangeht. Der Skarabäus gehört zu den spätetruskischen[1] und kann nicht später als in das vierte Jahrhundert datiert werden. Er gehört zu der Klasse derjenigen Skarabäen, bei welchen latinischer, pränestinischer oder römischer Ursprung als sehr möglich, ja wahrscheinlich bezeichnet werden muss. Die Laokoonsage stand in engem Zusammenhange mit der von Aeneas; das Unheil, das Laokoon betraf, war, schon im alten Epos, die Warnung für Aeneas, mit Anchises aus Troja zu fliehen; so war jenes Unglück für die Sage der eigentliche Anlass zu der Gründung der trojanischen Niederlassungen in Italien und also auch zur Gründung Roms. Wenn schon Hellanikos, wie es scheint, die Sage von Roms Gründung durch Aeneas erzählte[2] und die Römer selbst schon 282 v. Chr. offiziell politisch ihren Ursprung von Troja her geltend machen[3] und in der Folge diese ihre trojanische Herkunft zu einem Stützpunkte ihrer Orientpolitik verwerten[4], so ist nicht zu bezweifeln, dass die Sage schon im vierten Jahrhundert in Latium heimisch war.[5] Aus der Kenntnis der Sage selbst, nicht nach griechischem Vorbilde hat der vermutlich latinische Künstler des Skarabäus jenes Laokoonbild geschaffen. Es ist künstlerisch eine geringe Leistung, aber merkwürdig dadurch, dass es schon wie die berühmte statuarische Gruppe — mit der es sonst freilich gar nichts gemein hat — den Vater mit seinen zwei Söhnen und den Schlangen eng in Eins verbunden zeigt. Im Epos des Arktinos kam nur der Vater mit dem einen Sohne um, während der andere sich vor den Schlangen retten konnte. Bei Sophokles wurden nur die beiden Söhne getötet und der Vater blieb verschont.[6] Bei Euphorion, der aber schon jünger ist als unser Skarabäus, fielen ebenso

dazu Jahrb. d. Inst. 1888, S. 370. Nach Bull. d. Inst. 1846, 81 sandte Prokesch-Osten einen Wachsabdruck dieses damals im Besitz des Herrn Borrell zu Smyrna befindlichen Steines an das Institut in Rom, wo ihn Gerhard zeigte. Braun, Welcker und Kestner erklärten die Darstellung für Odysseus und Philoktet. Gerhard publizierte den Abdruck Arch. Ztg. 1849, Taf. 6, 3; S. 54; er hielt den Stein für eine „echt griechische Arbeit". Milani, Filottete p. 95, Anm. 1 erwähnte ihn als Telephos und Odysseus. Der Stein kam in die Sammlung Fould und ward von Chabouillet, cabinet Fould pl. 10, 1053; p. 48 wieder veröffentlicht und als Odysseus und Teiresias gedeutet. Die Abbildung aus Arch. Ztg. 1849 wiederholte Leo Bloch, griech. Wandschmuck S. 34; vgl. dazu meine Bemerkungen in Berl. philolog. Wochenschrift 1896, Sp. 659. Die erste richtige Abbildung und damit auch richtige Deutung gab mein Aufsatz in der Archäol. Ztg. 1885. Der Skarabäus hat alle Kennzeichen der italischen Arbeiten der Epoche um 400 und ist sicher nicht griechisch.

[1] Eine nahe stilistische Parallele ist z. B. Taf. XVIII, 58; eine andere ebenda 55; ferner auch Taf. XXI, 42. Der eine Sohn links hat die dieser Gattung so charakteristische mit den scharfen Schneidezeigerlinien gegebene Haarrolle.

[2] Dion. Hal. 1, 72; Hellan. Fig. 53 Müll. Dionysios citiert Hellanikos allerdings nicht mit Namen, sondern nur den Verfasser des Katalogs der argivischen Priesterinnen. Zweifel an der Authenticität des von Dionysios citierten Werkes äussert zuletzt Pais, storia di Roma I, 1, p. 159. 169.

[3] Vgl. Mommsen, röm. Gesch. I[7], S. 467. Brief des Senats an Seleukos zu Gunsten der Ilier, Sueton. Claud. 25. Statt auf Seleukos Nikator beziehen andere die Notiz auf Seleukos Kallinikos und datieren um 245 v. Chr. (Nissen, Fleckeisens Jahrb. 1865, 38 ff.).

[4] Diels, sibyllin. Blätter S. 101 f. 107.

[5] Dass man wenigstens seit Ende des 4. Jahrh. in Latium an den trojanischen Ursprung glaubte, bezweifelt auch Pais nicht (storia di Roma I, 1, p. 173).

[6] Wie C. Robert, Bild u. Lied S. 193 ff. nachwies, was nachher durch die neu entdeckten Apollodor-Fragmente bestätigt ward (vgl. Höfer in Roscher's Lexikon II, 1841).

wie bei Vergil der Vater und die beiden Söhne den Schlangen zum Opfer.[1] Der Skarabäus zeigt nun, dass auch diese Version schon älter ist als Euphorion und dass sie schon im vierten Jahrhundert v. Chr. die in Latium im Zusammenhange mit der Aeneassage verbreitete war. Bei unserer äusserst kümmerlichen und lückenhaften litterarischen Ueberlieferung über die Sage vor Vergil kann es wahrlich nicht befremden, wenn wir aus einem bildlichen Denkmal neue Belehrung erhalten.

Wir kommen zu den Einzelfiguren von Heroen auf den Skarabäen. Da ist keine häufiger und beliebter als die des kühnen Kapaneus, des riesenhaften Helden, der im Uebermute mit der Sturmleiter Thebens Thor erstieg und von Zeus' Blitze getroffen ward. Die Skarabäen stellen ihn zusammenstürzend dar, den Blitz im Nacken (Tafel XVI, 6. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 44. 46. 55); auch kommt es vor, dass er einen ausgerissenen Thorflügel hält, während der Blitz ihm den Nacken trifft (Tafel XVI, 51). Die Figur Tafel XVII, 16, die einen Thorflügel schleppt, ist daher wohl auch Kapaneus. Die Vorliebe für den Helden führte dazu, auch gelegentlich eine Figur in einem allgemeinen Heldenmotive, dem des Rüstens, durch Inschrift zu Kapaneus zu machen (Tafel XVII, 39). In der etruskischen Religion spielte der Blitz bekanntlich eine ausserordentlich wichtige Rolle; eine Hauptklasse der berühmten etruskischen Haruspices waren die Fulguratoren, deren Wissenschaft, in besonderen Büchern niedergelegt, alle Blitzarten aufs genaueste beobachtete, subtil klassifizierte und deutete. Gewiss spielt Kapaneus der Blitzgetroffene eben wegen dieser hohen Bedeutung des Blitzes bei den Etruskern eine so grosse Rolle auf ihren Skarabäen. — Tydeus erscheint verwundet, zusammenstürzend, durch Inschrift gekennzeichnet mehrmals (Tafel XVI, 52. 53; XVII, 30). Durch seine wilde Grausamkeit hatte er sich die Unsterblichkeit verscherzt, die ihm Athena zugedacht. Auch sein Name wird als der eines beliebten Helden einem allgemeinen genrehaften Motiv, dem des Jünglings, der sich mit der Strigilis reinigt, beigeschrieben (Tafel XVI, 59). Auch Peleus erscheint in solchen Genremotiven; er wäscht und trocknet sich (Tafel XVII, 51; knieend, den linken Arm abtrocknend, mit Beischrift *Pele*, Skarabäus aus Chiusi, Bull. d. Inst. 1859, 82), was für den Ringer, der Peleus war, ja auch wohl passte. Auch seine Gegnerin im Ringkampfe, Atalante, sehen wir badend oder sich salbend (Tafel XVI, 21; oben Fig. 125). — Achill erscheint mit dem Pfeil in der Ferse (Tafel XVI, 39; XVIII, 72; XX, 54), in trübem Sinnen als Zürnender (Tafel XVI, 65), aber auch in allgemeinen Motiven, Beinschienen anlegend (Tafel XVI, 61) oder Gewand überwerfend (Tafel LXI, 19). Sein Mörder Paris holt den Pfeil heraus (Tafel XVII, 34) und spannt den Bogen (Tafel XVII, 38). Der Name des Sthenelos (Tafel XVIII, 2) ebenso wie der des Troilos ist einem ruhig stehenden Helden beigeschrieben (Skarabäus im Haag, Visconti iconogr. gr. 1, 1, der die Inschrift fälschlich auf Tyrtäus bezieht; sie heisst vielmehr *Truile)*. Aias' Selbstmord sehen wir Tafel XVII, 32; LXIV, 38, Odysseus in den interessanten Bildern mit dem Schlauche des Aiolos Tafel XX, 20, sowie den Widder opfernd, um die Schatten der Unterwelt zu schauen, Tafel XX, 33[2]; LXIV, 29; bei letzterem Typus ist daran zu erinnern, dass diese Befragung der Schatten durch Odysseus frühzeitig in dem berühmten Totenorakel bei Kyme in Kampanien

[1] Robert's Ansicht (a. a. O. S. 205), dass das Citat des Servius aus Euphorion (ad Verg. Aen. 2, 201) sich nicht auf die Laokoongeschichte erstrecke, scheint mir ganz unhaltbar.

[2] Im Texte zu Taf. XX, 33 ist aus Versehen versäumt worden zu bemerken, dass die Inschrift *Uthuze* zu lesen und Odysseus den Widder opfernd zu erkennen ist.

lokalisiert wurde[1], das den Etruskern wohl bekannt war. Odysseus' Name *(Uthuze)* ist aber auch einem vorgebeugten Manne mit Amphora beigeschrieben (Bull. d. Inst. 1847, 125, Skarabäus aus Chiusi), wie sich auch der etruskisierte Name des Tantalos neben einem ähnlichen vorgebeugten Helden mit Urne zu finden scheint (Tafel LXIV, 27). *Menuci*, also Menoikeus, den Namen des thebanischen Helden, der sich selbst opferte, liest man auf einem Skarabäus zu Paris neben der Figur eines Jünglings, die einen Schlauch zusammenbindet, wo man eher Odysseus' Namen erwarten möchte; wahrscheinlich liegt eine Verwechselung des etruskischen Künstlers vor. — Kastor, tötlich in den Nacken getroffen (von Idas), erscheint auf dem herrlichen feinen Skarabäus Tafel XVII, 36; eine geringe Replik mit derselben Beischrift *Castur* ist im Privatbesitz in England; Tafel XVII, 44 begräbt Kastor vielleicht die Gebeine des Bruders in der Urne, wobei eine Verwechslung anzunehmen wäre, da nach der Sage umgekehrt Polydeukes den Kastor begräbt; doch bezieht sich die Urne vielleicht auch nur auf das so beliebte Wasserholen. Den Kastor vor einer Quelle stehend zeigt ein Skarabäus in Paris, mit Beischrift *Castur* (Babelon, cab. des antiques pl. 5, 20), mit einer Amphora Wasser holend, Bull. d. Inst. 1847, 125. — Perseus zieht die Flügelschuhe an (Tafel XVII, 37) und hält den abgeschlagenen Kopf der Medusa (Tafel XVIII, 9; LXIII, 15). Jason steht vor der Argo (Tafel XVIII, 4; XX, 26) und erscheint im Maule des Drachen (Tafel LXI, 24), Ixion am Rade (Tafel XVIII, 10), Tantalos sich nach dem Wasser beugend (Tafel XVII, 35; der Name des Tantalos scheint aber missverständlich dem wasserholenden Helden mit der Schildkröte Tafel LXIV, 27 beigeschrieben), Hyakinthos vom Diskos getroffen (Tafel XX, 31). Merkwürdig genrehaft idyllisch ist das Bild des Aktaion Tafel XVII, 47; der schöne Stuhl der attischen Form passt indes gar nicht neben die Quelle; der Held hat einen seiner berühmten Jagdhunde bei sich; von Artemis und ihrem Zorne ist keine Spur angedeutet; die Sage, dass Aktaion die nackte Göttin geschaut, war dem Künstler auch sicher noch unbekannt, da sie erst in hellenistischer Zeit auftritt; dagegen mag die Sage, dass an der Stelle, wo der Held starb, eine Quelle entstand (Philostr., im. 1, 14), bei dem Bilde wohl Einfluss gehabt haben. — Theseus sehen wir in älterer Zeit nur in einem von Achill entlehnten Motive (Tafel XVI, 66), erst im späten Stile auch den Fels aufhebend (Tafel XVII, 55); zweifelhaft ist Tafel XVIII, 30. — Kadmos an der Quelle tritt erst im späten affektierten Stile auf, Tafel XVIII, 54. Dagegen ist es ein häufigeres Motiv, dass ein Held nach einer oder auch mehreren Schlangen sticht (Tafel XVII, 9. 18; XVIII, 23; LXIII, 18; vgl. auch XVII, 4 und XVIII, 53; dazu ferner der beistehend Fig. 132 abgebildete feine Skarabäus im Lokalmuseum zu Corneto, wo ein nackter Jüngling mit dem Schwerte eine um seinen Arm geringelte Schlange bedroht und dabei zu tanzen scheint); dabei deutet aber nichts auf Kadmos. Es mögen lokale Vorstellungen zu Grunde liegen. Vielleicht ist in jenen Bildern eine Art Schlangenbeschwörung gemeint; namentlich der letzterwähnte tanzende Mann könnte darauf führen. Wir erinnern uns dabei, dass die Marsi in Italien berühmte Schlangenbändiger waren; ihnen schrieb man eine ganz besondere Widerstandskraft gegen giftige Schlangen zu, die durch ihren Gesang und ihre Beschwörung sich zusammenrollten (vgl. Plin., nat. hist. 21, 78; 25, 11; 28, 19. 30). — Noch weniger verständlich sind uns die Bilder, wo ein Held auf einer Schildkröte übers Wasser schwimmend diese füttert (Tafel XVII, 54. 60; dazu der Skarabäus aus Orvieto

Fig. 132.

[1] Vgl. Klausen, Aeneas u. d. Penaten S. 1129 ff.

Bull. d. Inst. 1881, 272). Auf enge Beziehung einer Schildkröte zu einem Helden deutet auch das oben schon erwähnte merkwürdige Bild Tafel LXIV, 27. Wir erinnern uns dabei der wichtigen Rolle, welche die Schildkröte auf karthagischen Skarabäen Sardiniens als Opfertier der Astarte spielt (vgl. oben S. 113). Vielleicht liegt bei jenen etruskischen, aus griechischer Sage nicht erklärbaren Darstellungen ein karthagischer Einfluss vor.

Fig. 133.

Ein vereinzeltes Bild ist das beistehend Fig. 133 in doppelter Grösse gegebene von einem Skarabäus aus Corneto (im dortigen Lokalmuseum); es scheint Triptolemos gemeint auf dem geflügelten Thronwagen[1], mit dem er nach attischem Glauben die Welt durchmaass, um den Segen der Demeter zu verbreiten; während er auf den attischen Vasenbildern in voller Gestalt sichtbar auf dem Räderthrone sitzt, wird sein Unterkörper hier ganz von den Flügeln verdeckt, während im Rücken die Lehne des Thronsessels emporragt.

Fig. 134.

Ein Hauptheld auf den jüngeren Skarabäen ist Herakles. Ueber seine Geltung auf den Rundperl-Skarabäen haben wir schon gesprochen (S. 196 ff.). Auf archaischen Stücken ist er dagegen selten. Doch erscheint hier der Kampf mit Kyknos (Tafel XVI, 20. 29) und ferner auf Tafel LXIV, 25 sowie auf einem feinen Skarabäus von Corneto (im dortigen Lokalmuseum, Fig. 134)[2] die Szene, wie Herkules eine Frau mit sich fortführt, die er am Handgelenke fasst wie der Bräutigam die Braut führt; es ist offenbar ein Ehebund des Herkules gemeint, wie man vermutet mit Juno, indem die beiden als Ehegottheiten aufgefasst sind (vgl. Reifferscheid, Annali 1867, 352 ff.; Peter in Roscher's Lexikon I, 2266; zweifelnd Dürrbach in Daremberg-Saglio, s. v. Hercules p. 125). Ein Sardonyx-Skarabäus strengen Stiles in Florenz (Nuove Memorie d. Inst. 2, tav. 4, 1; p. 56) stellt Herkules dar, wie er knieend auf der Schulter die Frau davonzutragen im Begriffe ist, welcher der Name der etruskischen Liebesgöttin *Turan* beigeschrieben ist. Merkwürdig ist ferner ein guter archaischer Karneol-Skarabäus der Ermitage (A, v, 13), wo der nackte unbärtige Herakles die Keule schwingt gegen einen in dem Typus von Tafel LXIII, 14 (vgl. auch LXIV, 28), also geflügelt und mit zwei ineinander gedrehten Schlangenbeinen (vgl. oben S. 203 f.) gebildeten Giganten, den er am Kopfe fasst. — Unter den Skarabäen der späteren Stilarten ist ausserordentlich beliebt die Darstellung, wie der Held müde oder krank (ψωριῶν)[3] ausruht an der Quelle oder auch die Amphora füllt oder badet (Tafel XVI, 68; XVII, 15. 45; XVIII, 11; XIX, 2. 6. 20; X, 11; LXI, 23; dazu oben Fig. 129). Die Vorliebe für diese Typen erklärt sich aus der in Italien ganz heimisch gewordenen Vorstellung von Herakles als dem Spender der warmen Heilquellen (vgl. oben S. 197 f.). Die merkwürdige Darstellung Tafel XX, 28, die sich auch auf den frührömischen Steinen Tafel XX, 51. 52 wiederholt, wo Herakles eine Quelle in seinem Felle auffängt, und dann das ebenso merkwürdige Bild Tafel XVIII, 18, wo er staunend spricht mit einem aus Wasser auftauchenden Wesen, mögen sich vielleicht auf die in vereinzelter Ueberlieferung angedeutete Sage beziehen (vgl. Rohde, Psyche II², 390), wonach Herakles, wohl in der Unterwelt, die wunderbare redende Quelle aus dem Berge schlägt, das Wasser

[1] Es scheint bisher nicht hervorgehoben worden zu sein, dass Triptolemos auf den Vasen durchaus nicht auf einem Wagen, auch nicht einem Sitzkarren, sondern auf einem Sessel oder Thron sitzt, der mit Rädern und zum Teil mit Flügeln ausgestattet ist: als thronender König und Gott eilt er über die Lande. Es ist das nicht unwichtig für die ältere Auffassung von ihm.

[2] Auch abgebildet, aber ungenau, Annali d. Inst. 1885, tav. GH, 39; p. 222.

[3] Roscher in Roscher's Lexikon III, 459 über die Ἡράκλειος ψώρα genannte Hautkrankheit, die durch warme Schwefelquellen geheilt ward.

des Lebens so mancher Sagen vom Jenseits. — Von den übrigen Darstellungen des Herakles ist noch besonders herauszuheben Tafel XVIII, 17, wo die sonst nirgend vorkommende Sage dargestellt scheint, wie Herakles mit dem Flussgott Strymon zankt und ihm Felsblöcke in das Bett wirft. — Herakles neben dem Hesperidenbaum mit der Schlange ist auf einem spät-etruskischen Skarabäus von quergestreiftem Sardonyx im Louvre zu sehen. Seltsam ist der Herakles vor dem Altar, auf dem die Aepfel liegen, Tafel XX, 16. — Nirgend sonst kommt auch das Bild Tafel XVIII, 28 vor, wo Hypnos den müden Helden in Schlaf versenkt zu haben scheint[1]; zu vergleichen ist Tafel XXX, 53, wo Hypnos hinter einer in Schlaf versunkenen Frau steht, deren Deutung unklar ist.[2] — Ferner ist hervorzuheben Tafel XVI, 64, wo der Held auf dem Scheiterhaufen sitzt, auf dem er seinem Leiden selbst ein Ende machen will, still, gefasst, ergeben, ein ergreifendes Bild des im Leiden nicht minder als im Schaffen grossen Helden. Hier wird gewiss eine griechische Schöpfung zu Grunde liegen. Ganz originell, aber wohl italisch ist die Darstellung von Herakles' Himmelfahrt Tafel XIX, 64, wo er nicht auf dem Wagen erscheint wie sonst, sondern einfach hochgehoben wird von zwei Dämonen, um aus dem Kreise der Menschen zu verschwinden und auf direktem Wege[3] in den Himmel zu den Göttern enthoben zu werden.

Trotz der Vorliebe der Etrusker für benannte Heroen, welche sie dazu führte, Figuren in Genremotiven heroische Namen beizuschreiben, kommen doch auch mancherlei Gestalten in allgemein menschlichen Motiven vor, die keinen Namen haben. Die älteren schliessen sich näher an die griechischen Vorbilder des strengen Stiles an; von dieser Art sind der Jüngling mit Stock oder Aryballos oder einer Blüte (Tafel XVII, 1. 7; XVI, 7), der Jüngling, der mit seinem Hündchen spielt (Tafel XVII, 3; XX, 9), der ein Häschen gefangen hat und das Pedum hält (Tafel XVII, 5; XVIII, 8; XIX, 1), der Mann mit Amphora und Leier (Tafel XVII, 8), der knieende Bogenschütz (Tafel XVI, 42), der jugendliche Krieger, der zuweilen kauert und kniet (Tafel XVI, 40. 47. 48; XVII, 25), die Beinschienen anzieht (Tafel XVII, 6), oder den Helm aufnimmt (Tafel XVI, 56. 62; XX, 6. 7, wozu das griechische Vorbild Tafel LXI, 15 zu vergleichen ist) und der Jüngling, der am Helme arbeitet (Tafel XVI, 58). In der jüngeren Zeit herrscht ein gewisses äusseres Motiv, das Vorbeugen des Oberkörpers, ganz einseitig vor und wird nur durch verschiedene Beschäftigungen zu begründen gesucht; das Hauptmotiv ist von vornherein gegeben und man wechselt nur mit der einzelnen Ausstattung. Wie dies Motiv auch für mythologische Figuren verwendet worden ist, haben wir bereits gesehen; Tafel XVII enthält aber auch eine Reihe von nicht mythischen Figuren, die hierher gehören und einen Jüngling an der Badewanne, oder die Haare auswindend, oder das Gewand ablegend, oder die Hydria ausgiessend, oder irgend ein Gerät hinstellend, oder mit einer Arbeit, Zimmern, Bohren, Mauerbau, im Weinberg u. dgl., oder athletisch mit dem Sprung, oder musikalisch mit Leier oder Kithara beschäftigt zeigen. — Ganz selten sind

[1] Die Deutung von Roscher (Rhein. Mus. 1898, S. 179, Fig. 2; Roscher's Lexikon III, 459) auf Ephialtes, den Dämon des Alpdrucks, der nach der Kehle des schlafenden Herakles greife, um ihn zu würgen, ist schon deshalb nicht annehmbar, weil letzteres Motiv nicht ausgedrückt ist. Der Dämon entfernt sich ruhig; auch würde man Herakles gewiss nur als Sieger über ihn dargestellt haben, wie dies wahrscheinlich bei dem Vasenbilde Arch. Anz. 1895, S. 37 der Fall ist.

[2] Der Stein ist vermutlich von einem Skarabäus abgesägt und gehört seinem Stile nach nicht auf Taf. XXX, sondern zu den späteren etruskischen oder pränestinischen Skarabäen, weshalb wir ihn oben S. 190, 10 schon genannt haben.

[3] Varro hatte in seiner Schrift von den göttlichen Dingen von den drei Thoren und Wegen am Himmel gesprochen und den Herkules auf dem Wege ad signum Scorpionis zu den Göttern aufsteigen lassen (Serv. ad Verg. Georg. 1, 34), wobei vielleicht eine etruskische Ueberlieferung zu Grunde lag.

Darstellungen sakraler Art; nicht Personen der Wirklichkeit, sondern jugendliche Helden sind es, die zuweilen opfernd vorkommen (Tafel XVIII, 3. 5; Odysseus XX, 33 und LXIV, 29; vgl. die „Helena" XVIII, 32). Vereinzelt ist der in spätem Stil erscheinende Haruspex Tafel XIX, 8, merkwürdig der Jüngling mit der grossen priesterlichen Maske, Tafel XVIII, 1, ein Zeugnis für die Verwendung von Masken im Kultus. Sonst kommen indes Bilder aus dem eigentlich etruskischen nationalen Leben gar nicht vor.

Menschliche Köpfe, die auf den griechischen und auch auf den diesen folgenden karthagischen Gemmen nicht selten sind, erscheinen auf den älteren etruskischen Skarabäen überhaupt nicht und auf den späteren nur ganz selten. Vereinzelt ist der weibliche Kopf[1] von vorne Tafel XVIII, 46, der noch eine Haaranordnung zeigt, die in Griechenland in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts üblich war; der Skarabäus gleicht ausserordentlich einem gravierten etruskischen Spiegel (Klügmann-Körte V, 156). Seltsam ist das Brustbild eines Gepfählten(?) in spätetruskischem Stile, Tafel XX, 44. Mit einem Hahne kombiniert ist der Kopf Tafel XX, 50 und wohl auch XVIII, 47, wahrscheinlich einen Dämon der Geilheit bedeutend. Eine jener Kombinationen, wie wir sie zuerst auf den karthagischen Gemmen fanden und in der späteren Zeit wiederfinden werden, die eines menschlichen mit einem Löwenkopf und einer Satyrmaske, zeigt Tafel XVIII, 45.

Wie dem Etrusker der blosse menschliche Kopf offenbar zu wenig Inhalt zu bieten schien, weshalb er ihn mied und immer ganze Figuren vorzog, die ihm mehr zu sagen schienen, so begnügte er sich auch fast niemals mit einer blossen Tiergestalt. Die Tierfigur, die auf den griechischen Gemmen eine so grosse Rolle spielt, kommt auf den etruskischen fast gar nicht vor. Nur Löwe und Löwin erscheinen zuweilen (Tafel XVII, 64. 66; XVIII, 7), sowie der Typus der wappenhaften Steinböcke (Tafel XVII, 68) und der des sich wälzenden Pferdes (Tafel XVII, 67; vgl. oben S. 106. 145). Ungewöhnlich durch Schönheit der Ausführung und Wahrheit der Naturbeobachtung ist Tafel LXIII, 22. Im späten affektierten Stile sind Tierdarstellungen häufiger (Tafel XVIII, 60—62. 67. 74). In den späteren Stilarten sind auch dämonische Tiere nicht selten (Tafel XVII, 61—63; XVIII, 68 und namentlich die Rundperlgattung zeigt zahlreiche phantastische dämonische Kombinationen von Mensch- und Tierleibern (Tafel XIX, 60—62. 69—77). Tierköpfige Dämonen erscheinen auch in der affektierten Gattung mehrfach (Tafel XVIII, 43. 44. 48), so dass dann diese, die Rundperl- und die affektierte Klasse, mit der Typik ältester Zeiten manche Berührungspunkte aufweisen.

Wenn wir zum Schlusse noch einmal zurückblicken auf die lange Reihe der etruskischen Skarabäen, so sehen wir trotz mancher Einmischung nationaler Elemente doch eine fast vollständige Herrschaft griechischer Kunst, griechischer Religion und griechischer Kultur. Es setzt diese einen intimen Verkehr mit Griechen voraus, der sich nicht nur auf griechischem Boden, sondern auch in Südetrurien selbst abgespielt haben muss. Die Bekanntschaft mit den griechischen Göttern und Helden muss eine allgemeine in Etrurien gewesen sein. Ich glaube nicht, dass diese erklärbar ist ohne die Annahme der Kenntnis griechischer Dichtung in Etrurien. Denn man kann die Bilder nicht entfernt etwa alle auf die blosse Nachahmung griechischer Vorlagen zurückführen. Damit kommt man weder bei den Skarabäen noch bei den Spiegeln oder den Urnen der Etrusker aus. Es muss eine selbständige Kenntnis der

[1] Notizie degli scavi 1885, p. 64 wird unter Grabfunden von Orvieto auch ein Onyx-Skarabäus genannt mit einer „testa femminile con acconciatura dei capelli assai singolare".

griechischen Sagen selbst, nicht bloss eine Kenntnis von griechischen Bildern, die ohne jene ja den Etruskern auch unverständlich gewesen wären, in Etrurien bestanden haben. Und eine grosse Anzahl von Sagendarstellungen auf etruskischen Bildwerken — mehr noch auf den Spiegeln und Urnen als auf den Skarabäen — sind eben aus dieser Kenntnis ohne Vorbilder frei geschaffen. Diese Kenntnis aber war nicht anders als durch die der griechischen Dichtung möglich. Man muss daher vermuten, dass die Etrusker Uebersetzungen aus dem griechischen Epos und später auch aus der Tragödie besassen und also auch hierin den Römern durchaus vorangingen.[1]

Von der einmal angeeigneten Kenntnis fremder Sage nun machte der etruskische Künstler natürlich auch gerne Gebrauch. Während die Darstellungen der Gemmen bei den Griechen, den Besitzern und Schöpfern der Sage, meistens gar nicht aus dieser, sondern aus Natur und Leben gegriffen sind, so verschmäht der Etrusker dergleichen Bedeutungsloses, das ihm viel zu „ungebildet" erscheint, und verwendet mit Eifer die fremde Sage, die er lernend sich angeeignet. Für die Wirklichkeit, die ihn umgiebt, hat er wenig Sinn; er sieht sie nicht, er lebt in seinen griechischen Idealen. Dafür war er eben ein „Gebildeter".

Die etruskische Glyptik beginnt erst gegen Ende des sechsten Jahrhunderts; sie erreicht ihre höchste Blüte in der ersten Hälfte des fünften, zusammen mit dem Bronzeguss feiner Statuetten und Geräte und mit der Herstellung von goldenen Schmucksachen; denn auch diese haben in jener Epoche eine nie wieder erzielte Höhe der Vollendung erreicht. In diesen Kunstgattungen haben die Etrusker damals auch ihre Lehrmeister, die Griechen selbst übertroffen, nicht was Erfindung, wohl aber was Subtilität feinster Ausführung anlangt. Die Glyptik entwickelt sich noch eine Zeit lang bis in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts weiter. Sie erlebt keinen so starken Abfall wie die Gattung der kleinen Bronzen und des Goldschmuckes, die mit Eintritt des freien Stiles verhältnismässig plump und reizlos werden; aber auch unter den Skarabäen ist trotz einzelner vortrefflicher Arbeiten doch mit der weichen, vollen, runden Formgebung auch der Reiz, den die sauberste Vollendung in dem knappen strengen Stile bot, dahin. Eine handwerklich-rohe Manier, die der Rundperlgattung, gewinnt im vierten Jahrhundert die Herrschaft, und aus ihr entstand zuletzt als Rückschlag ein affektiert altertümlicher und klassizistischer Stil. Doch diese Entwickelung spielt sich nicht mehr allein innerhalb der Grenzen Etruriens ab: die Glyptik wird von den südlich benachbarten italischen Stämmen, den Latinern und vermutlich auch Samniten aufgenommen und auf etruskischer Basis weiter geführt. Diese italischen Produkte des vierten Jahrhunderts sind von den etruskischen noch nicht scharf zu scheiden, weshalb wir sie mit diesen zusammen betrachtet haben. Doch vom dritten Jahrhundert an, wo die engere etruskische Glyptik aufhört, treten jene weiteren italischen und speziell die römischen Gemmen deutlich heraus. Ihnen gilt unser folgender Abschnitt.

[1] So urteilte mit Recht schon Niebuhr, röm. Geschichte I$^3$, 151 f. Ebenso neuerdings auch Ed. Meyer, Gesch. d. Alterth. II, Seite 711.

## ACHTER ABSCHNITT.

### Die italischen Gemmen während der letzten Jahrhunderte der römischen Republik.

(Tafel XX unterer Teil. XXI—XXX. XLVI, 2. 4. 9. XLVII, 1—50. LXI, 51. 52. 54. 55. LXII, 1. 6. 7. 9. 11. LXIII, 19. 28. 29. 31. 32. 46. 47. LXIV, 30—35. 39—52. LXV, 15—20.)

Wir stehen hier vor einer wichtigen Aufgabe, vor grossen Klassen und Gruppen von Gemmen, die man bisher noch niemals aus der Masse der späteren Arbeiten auszusondern versucht hat, obwohl sie für den aufmerksamen Betrachter sich leicht abtrennen und obwohl sie von allem uns Gebliebenen zu dem wichtigsten und reichhaltigsten Materiale gehören, aus dem wir unsere Kenntnis der frührömischen Kunst, der der republikanischen Epoche, zu schöpfen haben. Es ist die grosse Menge von Gemmen italischer Arbeit, deren historische Stellung im allgemeinen fixiert wird durch zwei Grenzpfähle, die etruskischen Skarabäen nach oben, und nach unten das Aufgehen des italischen Stiles im Hellenismus, die vollendete Ausgleichung mit der rein griechischen klassischen Weise.

Ein so leicht fassliches äusseres Kennzeichen wie die Skarabäusform für die etruskischen, die Skarabäus- und Skarabäoidform für die älteren griechischen Steine giebt es hier nicht. Nur eine kleine Anzahl der in diesem Abschnitte besprochenen Gemmen hat noch die Skarabäusform. Denn um dieselbe Epoche, wo im Osten die Skarabäoidform verschwindet, hört im Westen auch die Skarabäusform auf, und es herrscht dann hier wie dort allein die Form des festgefassten Ringsteines. Dennoch fehlt es nicht an Kennzeichen äusserer Art, durch Material und Technik geboten, welche zu denen des Stiles hinzutreten und mit ihnen zusammen die nun zu betrachtenden Gruppen fest zu umgrenzen erlauben.

Diese Gruppen sind gleichzeitig denjenigen der östlichen griechischen Welt, welche wir in dem Abschnitte über die hellenistischen Gemmen (Abschnitt VI) behandelt haben; sie stellen das italische Gegenbild zu jenen dar. Sie sind um ebensoviel trockener, kümmerlicher, ärmlicher, als es die ganze italische Kultur gegenüber der glänzend reichen östlichen in der Alexander- und Diadochenepoche war; sie sind unselbständig, abhängig und doch wieder voll von Eigenart; sie tragen ihr italisches Gesicht offen und ehrlich, dessen tiefgegrabene Züge erst gegen Ende der Epoche sich verwischen, um sich zu dem glatten, geschminkten Antlitze des reinen Hellenismus aufzuklären.

In den bisher von uns betrachteten Epochen zerfiel Italien in zwei scharfgetrennte Kulturhälften, die nördliche etruskische und die südliche griechische. Die Gemmen der griechischen Städte Unteritaliens und Siziliens haben wir mit denen des Mutterlandes zusammen betrachtet, indem sie sich von diesen nicht deutlich genug abtrennen lassen, um eine eigene Gruppe zu bilden; die etruskische Glyptik haben wir soeben getrennt überblickt; obwohl von der griechischen ausgehend und anfangs wenig von ihr verschieden, hat sie später eine stark ausgeprägte Eigenart erworben. So standen sich im vierten Jahrhundert v. Chr. etruskische und grossgriechische Gemmen als scharfe Gegensätze gegenüber. Die etruskische Gruppe hatte, wie es scheint, die ausgedehntere Thätigkeit und die grössere Verbreitung. Auch ausserhalb des eigentlichen Etruriens wurden Skarabäen der etruskischen Art namentlich im vierten Jahrhundert von den Italikern zum Teil, wie in Latium, gearbeitet, sicher viel getragen, und letzteres selbst in unmittelbarer Nähe von Centren griechischen Gewerbfleisses wie bei Tarent. Dies hört mit der Wende des vierten zum dritten Jahrhundert auf. Die etruskische Glyptik war in einer handwerklichen Manier der Herstellung von Skarabäen erstarrt. Als nun die durchbohrten, dicken, skarabäus- und skarabäoidförmigen Steine in der griechischen Welt abkamen, gerieten sie auch in Italien ausser Gebrauch, und damit war der etruskischen Glyptik der Boden entzogen. Sie hatte nicht die Kraft, sich nun auf die Bearbeitung von Ringsteinen zu werfen. Es giebt keine Klasse von Ringsteinen, die sicher etruskisch wäre; die an den etruskischen Stil sich anschliessenden Ringsteine tragen nicht mehr etruskische, sondern bereits lateinische Inschriften. Gewiss haben die Etrusker in dem weichlichen Wohlleben, in dem wir sie in den letzten Jahrhunderten der römischen Republik finden, auch reichlichen Gebrauch von Schmucksteinen gemacht[1]; aber eine eigene Glyptik besassen sie nicht mehr. Auch die Kunst der Metallgravierung und die eigene etruskische Vasenmalerei, sowie der eigenartige nationale Goldschmuck hören um jene Zeit auf; nur die skulpierten Aschenurnen bilden noch eine bedeutende eigenartige etruskische Denkmälerklasse in der nun folgenden Epoche. Mit der politischen Unabhängigkeit, mit der Kraft des Widerstandes gegen die Kelten im Norden und gegen Rom im Süden war auch die Kraft der bis dahin so blühenden etruskischen Kunstindustrie gebrochen.

An die Stelle der in die Ferne rückenden verblassenden Umrisse der hellenischen einer- und der etruskischen Glyptik andererseits tritt in Italien immer deutlicher die Gestalt des römischen *Anularius* in den Vordergrund. Die Inschriften auf den nun zu betrachtenden Gemmen sind fast ausschliesslich lateinisch. Rom saugt das übrige Italien allmählich in sich auf.

Die handwerksmässigen mit dem Rundperl gearbeiteten Skarabäen, die nicht persönliche Siegel, sondern nur ein Schmuckgegenstand waren, konnten auch bei den bäuerlichen Samniten Absatz finden. Der Siegelring ist mit städtischer Kultur verknüpft. Der mit irgend einem Range, einem Amte ausgezeichnete Städter ist der eigentliche Träger der Sitte des Siegelringes. Der gewaltige Kampf des Samniter- und Römertums im vierten Jahrhundert v. Chr. ist der Kampf des städtischen Wesens gegen die an der altitalischen bäuerlichen Organisation festhaltenden Stämme; Rom ward „die Führerin der Städte schlechthin, die Vorfechterin der Kultur gegen das Fehdeleben der Stämme“[2]; und durch die von Rom

[1] Vgl. z. B. die dem Schmucke dienenden Fingerringe mit Steinen, die an der liegenden schönen Terrakottastatue von Chiusi angedeutet sind, Annali d. Inst. 1879, tav. AB, 4. Die liegenden Figuren der etruskischen Aschenurnen tragen sehr häufig Ringe an den Fingern.

[2] Nissen, italische Landeskunde I, 555.

angelegten festen Städte ward die Latinisierung Italiens angebahnt.[1] So erklärt es sich, dass wir unter den auf die etruskischen Skarabäen folgenden zahlreichen italischen Siegelring-gemmen keine Gruppe finden, die den samnitischen oskischen Stämmen zuzuweisen wären, sondern nur solche, die einer latinisierten städtischen Bevölkerung angehörten.

Der Aufschwung, den Rom im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. nahm, war ein ganz gewaltiger. Schien es am Anfang des Jahrhunderts, als ob ganz Italien gallisch und das aufstrebende Rom zerknickt werden sollte, so gelang es diesem binnen weniger Dezennien nicht nur der Gallier sich zu erwehren, sondern diesen der italischen Kultur gefährlichsten Feind für immer jenseits des Apennin festzubannen und dann schrittweise die Völkerschaften Italiens, insbesondere die mächtigen reichen Etrusker und die kraftvolle Eidgenossenschaft der Samniten in vielen und langen Kämpfen zu überwinden. Zu Anfang des dritten Jahrhunderts ist das Ringen mit den Samniten beendet, und es folgte nun die Niederwerfung des Hauptes griechischen Wesens in Süditalien, des glänzenden Tarent, und gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts gehorchte ganz Italien der römischen Autorität. Unmittelbar schloss sich nun der lange und schwere Kampf mit der Vormacht im westlichen mittelländischen Meere, mit Karthago an, der sich zuerst hauptsächlich um Sizilien dreht und dann nach Spanien und Afrika übergreift und Rom endlich auch mit den östlichen hellenistischen Reichen in den Konflikt bringt, der auch hier zum Siege führt; um die Mitte des zweiten Jahrhunderts ist die Entscheidung gefallen, und 146 v. Chr. sinken hier Karthagos, dort Korinths stolze Mauern unter Roms rauher Hand zu Boden.

Von den Gemmen, die wir zu betrachten haben, gehören der ältere Teil noch in das dritte Jahrhundert, die grosse Masse in das zweite, die Ausläufer in das erste Jahrhundert v. Chr. Sie waren die Siegel des Römers und des romanisierten Italikers in jener grossen Epoche, wo Italien, unter Roms Herrschaft geeint, sich zuerst nach aussen wandte.

Die Herrschaft Roms bedeutete für Italien indes einen Rückgang in feinerer geistiger Kultur. Die Gemmen dieses Abschnittes, im allgemeinen verglichen mit denen der voran-gegangenen Epoche in Italien, mit den grossgriechischen wie den etruskischen oder mit den gleichzeitigen hellenistischen ausserhalb Italiens, stellen sich als künstlerisch offenbar minder-wertig dar. Es fehlt durchaus an feinem Sinne, an wirklicher Liebe zur künstlerischen Form, an gestaltender eigener innerer Kraft. Davon hatten doch selbst die Etrusker unendlich viel mehr, wenn sie auch zunächst von den Griechen abhängig waren.

Jene Beobachtung bestätigt sich, wenn wir auf die Münzen blicken; an die Stelle der köstlichen, zierlichen, lebensvollen Münzen von Tarent und den Städten Kampaniens treten seit 268 v. Chr. die römischen Denare mit ihrer lieblos oberflächlichen Behandlung der Formen, wo das Bild nur eben dem äusseren Bedürfnis Genüge leistete und dem feineren Sinn für das Schöne kein Raum mehr bleibt.

Die grosse Ausbreitung der Sitte des Siegelringes bei den Römern dieser Epoche, von der die erhaltenen Denkmäler zeugen, wird auch durch einige litterarisch überlieferte Nachrichten bestätigt.[2] Jeder Konsul führte zur Zeit des zweiten punischen Krieges einen Siegelring, dessen Bild den Staaten bekannt war, mit denen man im Verkehre stand; dies zeigt die von Livius 27, 28 berichtete Geschichte von dem Kollegen des in der Schlacht

[1] Vgl. ebenda.
[2] Vgl. Krause, Pyrgoteles S. 169ff.

gegen Hannibal gefallenen Konsuls Marcellus, der fürchtete, dass der Gegner den erbeuteten Siegelring zu gefälschten Briefen verwenden möchte und darum die Nachbarstaaten warnt, keinem Briefe mit dem Siegel des Marcellus zu trauen. Nach der Schlacht bei Cannae sandte Hannibal die den gefallenen Römern abgezogenen goldenen Fingerringe; sie sollen dreieinhalben Scheffel angefüllt haben (andere meinten, es sei doch nur ein Scheffel voll gewesen); doch sollte damals der goldene Ring noch ein Vorrecht der Ritter, und zwar nur der ersten unter ihnen, die „equo publico" dienten, gewesen sein (Livius 23, 12; Plin., nat. hist. 33, 20). Indes schon aus früherer Zeit, nach dem traurigen Ereignis in den caudinischen Engpässen (319 v. Chr.), wird berichtet, dass die Nobilität in Rom aus Schmerz die goldenen Ringe abgelegt habe (Livius 9, 7), und das Gleiche soll im Jahre 305 v. Chr. geschehen sein aus schmerzlichem Aerger und Indignation über die dem Cn. Flavius, der die dies fasti publiziert hatte, gewordene Volksgunst (Plin., nat. hist. 33, 17 ff.). Die goldenen Fingerringe galten lange Zeit hindurch in Rom als etwas ganz Besonderes, das nur den Vornehmen zukam; ja selbst der Senat soll lange keine goldenen Ringe getragen haben, und nur den zu auswärtigen Völkern geschickten Gesandten soll man auf Staatskosten solche mitgegeben haben (Plin. 33, 11); ein charakteristischer Zug für die Zeit, da Rom mit einer glänzenden reichen Aussenwelt im politischen Verkehre steht, aber selbst noch streng an der alten nüchternen Einfachheit festhält.

Der Luxus, von dem die Alten sprechen, ist indes nicht der Gebrauch des geschnittenen Steines als Siegel, sondern des Goldes als Material des Ringes. Das gewöhnliche alte römische Material des Fingerringes war eben nicht das kostbare Gold, sondern das Eisen. Selbst der Triumphator trug in der älteren Zeit noch den eisernen Ring geradeso wie der Sklave, der ihm die goldene etruskische Krone über dem Kopfe hielt. Nach dieser alten Weise, mit dem eisernen Ringe triumphierte noch Marius über Iugurtha (Plin. 33, 11), und viele Senatoren und hohe Beamte sollen den einfachen alten eisernen Ring trotz aller Würden bis ins Alter nicht abgelegt haben (Plin. 33, 21); nur den Frauen gönnte man den Goldschmuck am Finger gerne, und es war etwas Besonderes, dass in der alten berühmten Familie der Quinctier nicht einmal die Frauen den goldenen Ring trugen (Plin. 33, 21). Mit Unrecht hat man sich unter diesen von den Alten erwähnten eisernen und goldenen Ringen blosse Metallringe gedacht; blosse eiserne Fingerringe, die ja ganz sinnlos, da weder zum Schmuck noch als Siegel brauchbar gewesen wären, waren wohl niemals im Gebrauch; der eiserne Ring war natürlich nur die Fassung des Siegels aus Stein oder Glasfluss (und solche eiserne Fingerringe aus römischer Zeit sind, in Resten wenigstens, noch ziemlich zahlreich erhalten); das Gleiche war in der Regel aber auch mit dem goldenen Ringe der Fall.[1] Gravierungen im Golde waren, wie die Denkmäler lehren, in dieser Epoche in Italien ebensowenig mehr wie im hellenistischen Osten (vgl. S. 149 f.) gewöhnlich[2]; jene goldenen Ringe der Römer sind also auch zumeist mit einem Siegel von Stein oder Glas versehen zu denken. Mit Unrecht hat man gemeint, eine Stelle des Plinius (37, 85), die gar nicht im Zusammenhange mit seinen Auseinandersetzungen über den Gebrauch goldener und eiserner Ringe (33, 8 ff.), sondern in dem Abschnitte über die Edelsteinarten steht und die berichtet, dass der Sardonyx in Rom zuerst

[1] Die nach Plinius' Darstellung 33, 22 zu dem Luxus des goldenen Ringes noch hinzutretende luxuria besteht nicht in dem Siegelstein als solchem, sondern in den kostbaren Gemmen exquisiti fulgoris und den reichen kunstvollen Bildern; den dazu gedachten Gegensatz bilden die einfachen alten Siegel, bei denen weder Material noch Arbeit besonderen Wert hatten.

[2] Nach Plinius 33, 23 kam es unter Kaiser Claudius auf, ohne Gemme auro ipso zu siegeln (33, 23).

von dem älteren Scipio Africanus (als Ringstein) benutzt worden sei, mit Unrecht hat man diese Stelle geglaubt so verstehen zu dürfen, als ob dieser Scipio zuerst den Gebrauch geschnittener Steine in den Siegelringen eingeführt habe[1], während es sich doch hier nur um Bevorzugung einer Steinart handelt. Uebrigens ist die Nachricht, wie dergleichen Angaben gewöhnlich, gewiss nicht genau; Scipio wird nur einen besonders grossen und schönen Sardonyx gehabt haben; der Stein war das beliebteste Material der an das Etruskische anschliessenden Gruppe von frührömischen Gemmen überhaupt (vgl. S. 218).

Wenn Plautus, seinen griechischen Originalen folgend, sowohl vom Siegelring des Herrn, dessen Bild das Erkennungszeichen für all sein Eigentum ist, wie von den kostbaren Schmuckringen der Hetären spricht[2], so konnte er bei seinem Publikum ohne Zweifel auf volles Verständnis rechnen. Die Gewohnheit, allen Besitz des Hauses, ja selbst Speise und Trank durch das Siegel zu schützen, über die Plinius (33, 26) klagt und die er in Gegensatz stellt zu der Unschuld der alten Zeit, wo man gar nichts versiegelte, hat sich gewiss schon damals in den römischen Städten eingebürgert. Daher denn die Menge der erhaltenen Siegelgemmen dieser Epoche. Und nicht zum Schmucke wurden die gravierten Gemmen gearbeitet wie bei den Etruskern, sondern zum praktischen Zwecke des Siegelns. Daher der grosse Unterschied in den Inschriften beider Gattungen: dort bei den Etruskern erläutern die Beischriften die interessanten Darstellungen aus der Heroensage — hier bezeichnen die Inschriften nur die Besitzer, wie auch bei den Griechen in der Regel, während wir auf den etruskischen Skarabäen Besitzernamen gar nicht fanden.

Wenn wir nun der hier zu betrachtenden Klasse näher treten, so scheiden sich sofort zwei grosse scharf getrennte Gruppen, die uns lehren, dass das eine Rom zwar damals schon sich die Herrschaft über Italien errungen, dass es aber eine einheitliche Kultur sich noch nicht erworben hat. Der grosse Gegensatz der beiden die vorangegangene Epoche beherrschenden Kulturen Italiens, der etruskischen und der griechischen, klingt noch scharf und unausgeglichen durch diese Periode und verhallt erst gegen das Ende derselben. Rom gravitierte naturgemäss nach zwei Seiten hin, nach Etrurien wie nach dem hellenisierten Kampanien. Die ältere und in der früheren Zeit mächtigere Anziehung übte Etrurien aus. Die ältere Kunst in Rom ist von der südetruskischen gar nicht zu scheiden; von einer eigenartigen alten latinischen Kunst, die manche modernen Schriftsteller anzunehmen pflegen, ist nicht zu reden. Auch die schönen Zweige der Kunst, welche in dem üppigen Praeneste im vierten Jahrhundert v. Chr. gediehen, gehören doch zu dem etruskischen, nicht zu einem eigenen latinischen Stamme. So haben wir auch die wenigen glyptischen Denkmäler, die wir aus den vorangegangenen Epochen mehr oder weniger sicher Latium zuweisen konnten, mit den etruskischen vereint betrachtet. Jetzt aber sondern sich scharf zwei Gruppen, die eine etruskisierende und die andere hellenisierende. Wir betrachten jene zuerst, da sie an den vorigen Abschnitt unmittelbar sich anschliesst.

### 1) Die etruskisierende Gruppe.

Wir wollen zunächst das vorliegende Material an Thatsachen uns vergegenwärtigen, um diese dann historisch verstehen zu suchen. Es handelt sich um eine Klasse von Gemmen, die unmittelbar an die etruskischen Skarabäen anknüpft.

[1] Nach Marquardt, Privatleben der Römer 2, 681.

[2] Im Pseudolus wie im Curculio spielt das Briefsiegel eine wichtige Rolle; vgl. ferner Amphitruo 422; Asinar. 778; Casina 711.

Ein kleiner, ohne Zweifel im ganzen relativ auch älterer Teil derselben hat noch die Form des Skarabäus selbst bewahrt; so Tafel XX, 57. 63. 65; XXI, 15. 28. 32. 33. 35. 42. 50; XXII, 1. 2. 16. 18. 40. 43. 45. 58; XXIV, 4. 6. 21. 36; LXI, 51; LXIV, 30 (schon oben S. 205 besprochen); LXIV, 31. 32; in Wien ein quergestreifter Sardonyx-Skarabäus mit Replik des Bildes Tafel LXIII, 116. Diese Skarabäen sind zumeist etwas langgestreckt und der quergestreifte Sardonyx ist ein Lieblingsmaterial derselben (vgl. oben S. 177), neben dem nur der Karneol häufiger ist. Eine Ausnahme bildet Tafel XXII, 43 ein Exemplar aus Smaragdplasma, das auch durch seine konvexe Bildfläche vereinzelt ist; es mag ein später Ausläufer der Gruppe sein, der sich schon mit der im ersten Jahrhundert v. Chr. sehr beliebten Klasse der kleinen konvexen Smaragdplasmen berührt. Ein Beispiel eines besonders übertrieben langgestreckten Skarabäus ist der im British Museum catal. 294, dessen Bild wir unten Fig. 135 geben; das Material ist der beliebte quergestreifte Sardonyx; auf dem Kopfe des flüchtig gearbeiteten Käfers stehen die lateinischen Anfangsbuchstaben des Namens des Besitzers AC (mit Punkten an den Enden der Linien); die Form des A ist dabei bemerkenswert; sie findet sich auch auf anderen römischen Denkmälern nicht nur im zweiten, sondern sicher schon hoch im dritten Jahrhundert[1], dem auch dieser Skarabäus angehören wird.

Bei weitem die grösste Mehrzahl der hierhergehörigen Gemmen indes hat nicht mehr die Skarabäus-, sondern die Ringsteinform; allein diese bewahrt hier alle wesentlichen Eigenschaften der gravierten Fläche des Skarabäus, d. h. sie ist eben, flach, länglich, oft sehr gestreckt oval und mit dem Bilde ganz angefüllt, das von dem Strichrande umgeben ist. Der Strichrand ist zuweilen freilich recht flüchtig (Tafel XX, 63; XXIII, 5) oder besteht aus gekreuzten Strichen (Tafel XX, 62; XXII, 42); selten ist der zierliche Punktrand (Tafel XX, 58; LXV, 16). Mit der Zeit ward der Strichrand aber doch aufgegeben, und die meisten der jüngeren Gemmen dieser Klasse haben auf ihn schon verzichtet (Tafel XX, 52. 55. 59. 61. 66. 69; XXI, 10. 11. 18. 20. 44. 45. 49. 55. 59; XXII, 3. 4. 25. 26. 27; viele auf Tafel XXIII. XXIV; vgl. Tafel LXIV, 35 mit, aber 41 ohne). Eine kleine Gruppe hat statt der üblichen ovalen eine dem Rechtecke nahe Form mit abgerundeten Ecken, dabei aber immer den Strichrand (Tafel XX, 71; XXI, 68; XXII, 65—67; XXIII, 2; XXIV, 28; XXV, 4). Die Figuren des Bildes stehen häufig auf einer Bodenlinie auf; der Abschnitt darunter ist meist leer; doch bei einigen Stücken auch nach etruskischer Weise mit Zickzack, das mit parallelen Strichen oder mit Punkten geziert ist, oder auch nur mit gekreuzten Strichen gefüllt (Tafel XX, 62; XXII, 42. 55. 56. 64; XXIII, 4; XXV, 2). Selten und nur ausnahmsweise haben Gemmen dieser Gruppe die konvexe Bildfläche, die in der anderen hellenisierenden frührömischen Gruppe durchaus herrscht; diese sind dann natürlich ohne Strichrand (stark konvex Tafel XXI, 25. 70; XXIII, 20. 33; XXIV, 17; flach konvex Tafel XXI, 45. 58; XXIII, 8. 30. 39; XXIV, 10; XXV, 15). Diese seltenen konvexen Stücke sind interessant, weil sie eine Verbindung mit jener anderen Gruppe herstellen und für die Gleichzeitigkeit beider zeugen helfen.

Die alten Ringfassungen sind leider nur sehr selten erhalten. Ein charakteristisches Stück dieser Art ist Tafel XX, 62, wo der reich verzierte Goldring den spätetruskischen Geschmack zeigt.

[1] Die Form erscheint schon auf den römisch-kampanischen Münzen mit *Romano* (Dressel im Berliner Münzkatalog III, 1, S. 173, 111), die sicher vor 268 v. Chr., nach einigen schon 338—318 v. Chr. zu datieren sind; ferner auf den von Samwer-Bahrfeldt in die Zeit 268—241 v. Chr. gesetzten Denaren, Wiener Numism. Ztschr. 1883, S. 91, No. 30. 31; ebenda S. 94, No. 107 (nach 241 v. Chr.); vgl. ferner ein gefirnisstes Lämpchen dieser Epoche von der esquilinischen Nekropolis, Annali dell' Inst. 1880, tav. O, 12; p. 282; die drei Formen A A und A wechseln auf den Denaren des Münzmeisters Atilius Saranus von ca. 194 v. Chr. (Bahrfeldt in Wiener Numism. Ztschr. 1896, S. 50). Vgl. ferner Babelon, monn. rep. I, 281 (ca. 104 v. Chr.).

Das bei weitem beliebteste Material in dieser Gruppe ist der Sardonyx, der fast immer so genommen wird, dass die Streifen seiner Schichten quer über den Stein laufen. Man liebte es, wenn die Schichten mehrfach wechselten; Tafel XXII, 22 z. B. zeigt in der Aufsicht zwar nur einen opakweissen Querstreif auf braunem Grunde, in der Durchsicht aber liegen nebeneinander wechselnd je ein dunkelbraunroter, helldurchsichtig weisslicher, opakweisser, durchsichtig weisser, gelblichroter, schwarzbrauner und braunroter Streif. Der andersfarbige Querstreif hinderte freilich sehr die Betrachtung des gravierten Bildes; allein dieses war ja zum Abdrücken bestimmt und seinetwegen wollte man nicht auf den Reiz des quergestreiften Steines verzichten. In Griechenland hat man diese Vorliebe für den quergestreiften Sardonyx, die einen etwas plumpen Geschmack verrät, niemals geteilt, und auch in Italien ist sie nur dieser Gruppe von Gemmen eigen, die wir die etruskisierende nennen und ihren Ausläufern im 1. Jahrh. v. Chr. Wir fanden diese Vorliebe indes schon an den späteretruskischen Skarabäen sich entwickeln. Diesen Thatsachen gegenüber erscheint die von uns oben S. 216 erwähnte Nachricht belanglos, dass Scipio der Aeltere zuerst den Sardonyx gebraucht habe und von ihm die Beliebtheit des Steines bei den Römern stamme. Scipio mag ein besonders schönes Exemplar jener Gemmengattung besessen haben.

Neben dem Sardonyx sind alle anderen Steinarten in dieser Klasse relativ seltener; doch kommen natürlich auch die sonst so gewöhnlichen Steine, Karneol und Chalcedon vor; zuweilen auch (Tafel XX, 69; XXI, 1. 4. 39. 48. 67; XXIII, 20) der braune Sard, der das Lieblingsmaterial der anderen, der hellenisierenden Gruppe ist. Auf späteren und geringen Exemplaren der Klasse erscheint zuweilen auch der sogenannte Nicolo (Tafel XXII, 7; XXIII, 44; XXV, 11; Berlin 460. 517. 518), der erst im ersten Jahrhundert v. Chr. gewöhnlich geworden zu sein scheint. Vereinzelt ist der vornehme, damals nur dem hellenistischen Osten eigene Aquamarin Tafel XX, 58.

Ein Hauptmaterial in dieser Epoche war aber, und zwar gilt dies gleichmässig für diese etruskisierende wie für die hellenisierende Gruppe, der billige Ersatz des Steines, das Glas. Wir sind diesem bisher schon in allen früheren Epochen und auch unter den hellenistischen diesen italischen gleichzeitigen Gemmen begegnet (S. 151). Allein nirgends kam diesem Ersatzmateriale eine solche Bedeutung zu wie hier im italischen Kreise, nirgends fanden wir die Glaspasten auch nur annähernd in solcher Masse auftreten wie hier. Die Auswahl unserer Tafeln giebt in dieser Beziehung keinen zutreffenden Begriff von dem uns Erhaltenen; weil die echten Glaspasten zumeist stark verwittert und die Abdrücke daraus unscheinbar und undeutlich zu sein pflegen, haben wir auf den Tafeln fast nur Steine wiedergegeben (Glaspasten sind indes Tafel XXI, 18. 52; XXII, 6. 10; XXIII, 3. 18. 19. 32. 52. 54. 55; XXIV, 19. 27. 55; LXIV, 39). Dagegen zeigt mein Berliner Katalog in dem diese Gemmengruppe umfassenden Abschnitte (No. 382—961), welch grosse Menge von Glaspasten derselben angehören.

Dies massenhafte Auftreten des billigen Surrogates der Steine in Italien erklärt sich durch die grosse Verbreitung der Sitte des Siegelns. Zum praktischen Zwecke des Siegelns war das den Stein imitierende Glas genau so gut wie der echte Stein. In Italien standen natürlich die aus dem fernen Orient importierten edlen Steine hoch im Preise, während die bunten Glasflüsse in Masse ganz billig herzustellen waren. Dem praktischen ökonomischen Sinne des Italikers musste es einleuchten, dass er sich ein brauchbares und den geschätzten schönen Steinen so ähnliches Siegel gar billig verschaffen konnte, wenn er den Glasfluss wählte. Der gewöhnliche eiserne Ring des Römers dieser Epoche — aber auch zuweilen der goldene, wie erhaltene Fassungen lehren — trug zumeist eine Glaspaste mit dem Siegelbild.

Die in Italien in Menge gefundenen Glaspasten sind ihres unscheinbaren Aeusseren wegen bisher sehr wenig beachtet worden. Die Bilder pflegen durch die Verwitterung des Glases stark entstellt oder selbst fast unkenntlich geworden zu sein. Es kostet Mühe und Geduld sie zu verstehen. Sie taugen nicht für den Liebhaber, der auf das schöne Aeussere seiner Sammlung sieht. In den vornehmen alten und neuen Gemmensammlungen kommen sie deshalb gar nicht vor. Doch der Baron Stosch im vorigen Jahrhundert, dem es darum zu thun war möglichst reichhaltige Serien von Darstellungen in seine zum Verkauf bestimmte Sammlung zu bekommen, nahm auch gut erhaltene Glaspasten mit auf; noch mehr freilich suchte er seine Sammlung durch moderne in seinem Auftrag gemachte und zumeist mit künstlicher Korrosion versehene Glasflüsse nach antiken Steinen anderer Sammlungen zu bereichern; diese von ihm, danach von Winckelmann und dem diesem kritiklos folgenden Tölken als antik bezeichneten modernen Pasten verunzierten die Berliner Sammlung, bis ich dieselben von den antiken gesondert und ausgeschieden habe (vgl. meinen Berliner Katalog S. VI und No. 9423 bis 9725). Doch hat gerade die Berliner Sammlung im Laufe dieses Jahrhunderts eine grosse Menge echter antiker, freilich meist sehr unscheinbarer Glaspasten erworben, die zum ersten Male in meinem Kataloge verarbeitet worden sind. Am Britischen Museum hat man die antiken Pasten bis auf wenige gut erhaltene Ausnahmen bis jetzt noch vom Kataloge ausgeschlossen; noch weniger Beachtung haben sie anderwärts gefunden.

Sie bilden indes, wie bemerkt, ein Hauptmaterial zur Kenntnis der italischen Glyptik in den letzten Jahrhunderten der römischen Republik. Durch sie ist uns eine Menge von verlorenen Arbeiten in Stein in antiker Nachbildung erhalten. Denn jeder Glasfluss geht auf ein in Stein geschnittenes Original zurück, das vervielfältigt wurde. Die Glasflüsse können nur über Abdrücken von geschnittenen edlen Steinen gewonnen sein. Der Gedanke, dass die Originale etwa in anderem geringerem Materiale eigens zur Reproduktion geschnitten worden seien, widerlegt sich durch die Glasflüsse selbst, deren Bilder zumeist eine so detaillierte feine Arbeit von der Art aufweisen, wie sie in geringeren weicheren Materialien gar nicht, nur in harten edlen Steinen mit dem Rade auszuführen war. Bei der im Verhältnis zu der ungeheueren Fülle des einst Vorhandenen ja sehr kleinen Menge des uns Erhaltenen darf es nicht wundernehmen, wenn der Fall, dass uns das Original in Stein und eine auf dasselbe zurückgehende Glaspaste erhalten sind, nur äusserst selten zu beobachten ist (einen solchen Fall siehe in meinem Berliner Katalog No. 2320. 2321).[1] Dagegen finden sich häufig Glaspasten, die auf ein und dasselbe (verlorene) Original zurückgehen (ein Beispiel Tafel XXXVII, 12 und LXIII, 32). Natürlich hat man nur relativ gut geschnittene Originale von Stein durch Glasflüsse reproduziert. Daher erklärt es sich, dass es Glaspasten mit eigentlich schlechten, ganz flüchtigen Bildern gar nicht giebt, und dass die uns erhaltenen in Stein geschnittenen Exemplare der Bildtypen gar oft viel geringer und schlechter sind, als die entsprechenden Glasflüsse. Wer Belege hierfür sucht, wird sie in meinem Berliner Kataloge reichlich finden.

Die antiken Glasflüsse, welche die Steine wirklich ersetzen sollten, wurden nach dem Gusse sorgfältig nachgearbeitet, und zwar auf dem Rade. Wohl erhaltene gute antike Pasten zeigen schöne Politur auf dem vertieften Bilde. Die Rauheit des gegossenen Glases ward jedenfalls durchweg beseitigt; nicht selten wurden Details auf dem Rade noch schärfer ausgeführt, auch ward zuweilen die Inschrift des Besitzers hinzugefügt (z. B. Tafel LXIII, 32).

[1] Einen anderen Fall, den ich aber nicht kontrollieren kann, nennt King, precious stones p. 356.

Wenn dann der beim Gusse stehengebliebene Rand sauber abgearbeitet und die Rückseite glatt geschliffen war, flach oder auch konvex, ganz wie bei den Ringsteinen, so war die Glaspaste fertig, um in einen Ring gefasst zu werden; sie konnte dann wirklich ganz den Eindruck eines Steines machen.

Es sind uns indes zahlreiche italische Pasten erhalten, bei denen diese letzte Prozedur nicht stattgefunden hat, die also unfertig geblieben sind. Bei diesen ist der Rand ringsherum, der beim Gusse stehen blieb, nicht abgenommen und ist die Rückseite rauh gelassen. Es sind auf Vorrat gefertigte Stücke, die darauf warteten bestellt und dann erst fertig gemacht und in Ringe gefasst zu werden. Es scheint, dass ein guter Teil der uns erhaltenen antiken Pasten aus grösseren Depotfunden stammt.[1] In den Werkstätten aber hatte man vermutlich Massen solcher nicht ganz fertiggestellter Glasflüsse, aus denen die Besteller sich dann wählen konnten, vorrätig. Daher erklärt sich wohl die relativ grosse Anzahl solcher unfertigen Stücke unter den uns erhaltenen Pasten. Der Gedanke, dass solche Glasflüsse etwa aus antiken Daktyliotheken stammten, wo sie demselben Zwecke gedient hätten wie die modernen Pasten, als Sammlung von Nachbildungen bedeutender Originale, ist durchaus zu verwerfen. Denn abgesehen davon, dass die Daktyliotheken, von denen wir im ersten Jahrhundert v. Chr. mehrfach hören, offenbar Sammlungen wirklicher Ringe, nicht aber von Abgüssen und Nachbildungen waren, so wird jener Gedanke vor allem dadurch widerlegt, dass unter jenen Pasten mit stehengelassenem Gussrande sehr häufig rein italische und ganz unbedeutende geringe Bildtypen vorkommen, während man nur griechische und jedenfalls nur bedeutendere bessere Bilder erwarten müsste, wenn jene Annahme richtig wäre.

Es wurden also seit der hier betrachteten Epoche, also seit dem dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr., die für Siegel bestimmten Glaspasten massenhaft und im Vorrate fabriziert. Wir werden hiervon noch später zu sprechen haben, bemerken aber gleich hier, dass die Sitte im ersten Jahrhundert v. Chr. ihren Höhepunkt erreichte und damals zu einer geradezu ungeheueren Produktion führte, während sie später rasch abnimmt und verschwindet. Unter den späteren Glaspasten der Kaiserzeit finden sich solche unfertigen, auf Vorrat gearbeiteten, wie wir sie eben besprachen, fast gar nicht mehr.

In den Farben, die man den Glasflüssen gab, schloss man sich möglichst an die beliebtesten Steinarten an, die man zu ersetzen suchte. Daher sind Pasten mit einem weissen Querstreif, die an den Sardonyx erinnerten, in dieser Klasse besonders häufig. Es giebt braune, violette und schwarze Pasten mit weissem Querstreif. Auch der Nicolo wurde nachgeahmt (blaugraue Schicht auf einer braunen; so Tafel XXIII, 3). Indes hat man täuschende Aehnlichkeit mit wirklichen Steinen in der Regel doch nicht beabsichtigt; die Pasten wurden offenbar als solche billig und in Masse verkauft, nicht als Steine. Schon die violetten Pasten mit weissem Querstreif hatten gar kein Naturvorbild. Doch ging man in der Liebe für bunte auffallende Wirkung so weit, dass man lichtgrüne Pasten mit einem stark blauen Querstreif machte, der von zwei weissen Streifchen umgeben war; diese von dem Vorbilde wirklicher

[1] King, precious stones p. 361 giebt eine leider offenbar recht ungenaue Nachricht von dem Funde eines derartigen „deposit" bei Neapel, den er sehr mit Unrecht anzweifelt. King war der Meinung, alle Pasten, die nicht in Ringe gefasst waren und den Gussrand zeigen, seien modern, und zwar von den Amateurs des vorigen Jahrhunderts gemacht. Er zeigte damit nur, dass ihm alle praktische Kenntnis antiker und moderner Glaspasten abging. Die wirklichen Kennzeichen der Unterscheidung antiker und moderner Pasten (insbesondere die Art der Verwitterung) sind ihm gänzlich unbekannt. — In den Sammlungen ist der Fall nicht selten, dass der antike überstehende Rand der Paste und ihre Rückseite erst modern abgeschliffen worden ist, um sie, in einen Ring gefasst, in die Sammlung zu legen. Auch wurde bei solchen Stücken häufig durch Nachpolieren versucht, die Spuren der Verwitterung zu beseitigen.

Steine sich weit entfernende Art kommt allerdings erst gegen Ende dieser Periode auf[1], war aber im ersten Jahrhundert v. Chr. recht beliebt.[2] Karneol verstand man offenbar in Glasfluss nicht nachzuahmen; rote Pasten sind ganz selten und von dem Aussehen des Karneol auch sehr verschieden. Um so leichter war es dagegen den braunen Sard zu imitieren. Da dieser ohnedies ein beliebtes Material in Italien war, so erklärt es sich, dass weitaus die grösste Zahl der italischen Pasten braun ist und dem Sard ungefähr gleicht. Auch die violette Farbe war dem Glase leicht mitzuteilen, und obwohl der Amethyst in dieser Epoche in Italien noch keine Rolle spielt, sind doch violette Pasten schon ziemlich häufig. Die seit ältesten Zeiten beliebte blaue Färbung des Glases blieb auch jetzt noch im Gebrauche; das in Griechenland gewöhnliche weisse und grünliche Glas ist hier dagegen selten.[3]

Der Technik der Gravierung der Steine in dieser Gruppe ist eine gewisse oberflächliche Gewandtheit eigen. Es wird viel Verwendung von kleinen Rundperlpunkten gemacht, die mit den Schneidezeigerlinien nicht harmonisch verbunden sind, sondern unvermittelt neben ihnen stehen. Sehr beliebt war es, Haar und Bart mit Schneidelinien zu bilden, an deren Enden kleine Rundperlpunkte stehen. Diese Manier ist im wesentlichen dieselbe, wie sie, nur in grosser gröberer Ausführung, uns am Haare der Janus-Köpfe der ältesten römischen Kupfer-Asse begegnet, die dem Jahrhundert vor 268 v. Chr. angehören.[4] Beispiele nachlässiger Arbeit mit grobem Stehenlassen der Rundperlpunkte sind Tafel XXI, 49; XXII, 56. 57; XXIII, 5. 40. Manchmal ist ein Stock nur aus Rundperlpunkten zusammengesetzt (Tafel XXIV, 5). Indes kommt auch ganz meisterhafter Tiefschnitt vor (Tafel XXIII, 11), ohne Zweifel unter dem Einflusse hellenistischer Bravourstücke.

Die Inschriften, die auf den Gemmen dieser Klasse vorkommen, sind für deren Beurteilung und Datierung von grosser Wichtigkeit. Erklärende Beischriften wie auf den etruskischen Skarabäen kommen hier gar nicht mehr vor, nur Bezeichnungen des Besitzers; natürlich fehlen auch Künstlerinschriften. Nur die mit den spätetruskischen aufs engste zusammenhängenden und von ihnen nicht zu trennenden latinischen Skarabäen des vierten Jahrhunderts v. Chr., die wir im vorigen Abschnitt erwähnten, tragen erklärende Beischriften gleich den etruskischen (Tafel XX, 17 Merc(urius; XX, 34 Acixu; LXIV, 38 Aiax viet). Diese Skarabäen sind den pränestinischen Spiegeln und Cisten gleichzeitig, die ebenfalls ins vierte Jahrhundert v. Chr. gehören.

Die in diesem Abschnitte betrachteten Gemmen aber sind jünger als jene Skarabäen und jünger als die pränestinischen Cisten und Spiegel und als die bekannten „Pocolom"-Vasen. Die altertümlichen Buchstabenformen jener Denkmäler finden sich hier nicht mehr. Das nach unten offene O erscheint hier niemals; auch A (das der Skarabäus Tafel XX, 34 zeigte) kommt nicht vor, sondern nur A. Diese Form A fanden wir aber auch schon auf dem dem vierten Jahrhundert angehörigen Skarabäus Tafel LXIV, 38 und sie ist auch auf den latinischen Spiegeln jener Epoche häufig (z. B. Klügmann-Körte, etr. Spiegel Tafel 45. 90. 106. 108. 146; die mit A wie 120 sind keineswegs älter). Auch das römische aes signatum, das dem vierten Jahrhundert angehört, zeigt schon das geschlossene O und A; im dritten Jahrhundert ist das

[1] Z. B. Berlin No. 433. 541. 549. 574. 575. 604. 618. 640. 655. 707. 722. 723. 751. 762. 769. 795. 848. 857. 858. 864. 866. 871. 881. 889. 893. 936—938. 940. 942. 953. 955. 957.

[2] Vgl. die im Index meines Berliner Katalogs S. 382 angeführten Exemplare dieser Sammlung.

[3] Für Beispiele vgl. den Index meines Berliner Katalogs S. 378 ff.

[4] Vgl. Wiener Numism. Zeitschr. 1883, Taf. 1, 12; 2, 1; S. 32 ff.

A auf den römischen Münzen sehr häufig, sowohl auf dem aes grave, als auf den verschiedenen römisch-kampanischen Münzen und dann dem römischen Silber, wechselt jedoch noch mit den älteren Formen ab. Erst um die Zeit des Endes des zweiten punischen Krieges[1] verschwinden fast ganz die älteren Formen des A. Um dieselbe Zeit verschwindet auf den Münzen fast ganz auch das spitzwinklige L, nachdem die Form L schon vorher im dritten Jahrhundert vielfach aufgetreten und namentlich gegen Ende des Jahrhunderts häufig geworden war.[2] Unsere Gemmen zeigen nur die Form L. Das P hat auf den Gemmen natürlich immer die offene Form P, auch Γ (wie Tafel XXI, 36), die auf den Münzen in der ganzen republikanischen Zeit herrscht. Einigemale kommt der erst bald nach 290 v. Chr. eingeführte Buchstabe G vor (Tafel XXI, 36; XXII, 44). Die Ligaturen, Monogramme und Anfangsbuchstaben der Besitzernamen auf diesen Gemmen finden ihre nächsten Parallelen auf den römischen Denaren der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts.

Durch das Angeführte wird bestätigt, dass wir, wie schon oben bemerkt, nur die älteren zumeist inschriftlosen Stücke unserer Gemmenklasse noch in das dritte Jahrhundert, die Mehrzahl aber erst in das zweite setzen dürfen.

Im einzelnen ist hervorzuheben Tafel XX, 52, indem hier eine flüchtige, nach etruskischer Weise die dargestellte Figur bezeichnende Inschrift *Hercle* mit der älteren Form des spitzen L und schrägem E, doch lateinischem nicht etruskischem H neben einer tief gravierten lateinischen Besitzerinschrift des gewöhnlichen jüngeren Charakters erscheint. Letztere könnte später hinzugefügt sein und der Stein höher ins dritte Jahrhundert hinauf in die Nähe der Skarabäen, an deren Stil er sich anschliesst, gerückt werden. Auch Tafel XX, 58 scheint eine etruskische Inschrift zu haben; Tafel XXII, 64 ist ein römischer Name mit etruskischen Buchstaben geschrieben[3], ein Zeichen dafür, dass auch das Etruskisieren im Stile ein ganz bewusstes gewesen sein wird. Der Name *Attius Alce* zeigt als Cognomen übrigens charakteristischerweise ein griechisches Wort (ἀλκή)[4], dergleichen mit dem Eindringen der griechischen Kultur im dritten Jahrhundert v. Chr. in Rom für Cognomina sehr häufig wurden. Als Gegengewicht gegen den griechischen Zunamen dient hier gewissermaassen das Etruskisieren von Schrift und Stil. Dagegen folgte eine andere Persönlichkeit, eine Frau des römischen Namens Annia, trotz des echt italischen etruskisierenden Stiles des Siegelbildes ihres Skarabäus (Taf. XX, 63) soweit dem gräzisierenden Zuge der Zeit, dass sie den Namen griechisch schreiben und ihr Cognomen gar griechisch übersetzen liess (Ἀννία σεβαστή statt Annia Augusta). Die griechischen Buchstaben passen zu der anzunehmenden Entstehungszeit im dritten bis zweiten Jahrhundert sehr wohl.[5] Der Punkt als Trennung und die ganze Schreibart ist aber römisch. Ein anderes merkwürdiges Beispiel griechischer Schreibung des lateinischen Besitzernamens ist das HEIOY Tafel XXII, 41, wo die Aspiration jedoch lateinisch wiedergegeben ist. Einen griechischen Namen (Eirene) zeigt der zu Tafel XXII, 22 erwähnte Stein. Eine griechische Inschrift bezeichnet Taf. LXV, 19 als Geschenk; ebenda 20 ist ein griechisches Wort lateinisch geschrieben. Etruskisch klingt das *Arupspe* Tafel XXIII, 26. Die gewöhnlichen römischen Besitzernamen sind meist stark

[1] Vgl. Bahrfeldt-Samwer in Wiener Numism. Zeitschr. 1883, S. 89.

[2] Beispiele dieser Zeit: Babelon, monn. rép. II, 156. 483. 329. 209. 357. 421; I, 523.

[3] Vgl. über Mischung etruskischer und lateinischer Schrift an römischen Thonaltärchen des 3.—2. Jahrh. v. Chr. Dressel, Annali d. Inst. 1879, 293 ff.

[4] F. Bücheler hatte die Gefälligkeit mir auf meine Anfrage mitzuteilen, dass er das Alce nur als Cognomen fassen könne.

[5] Der Stein gehört schon durch seine Skarabäusform und den Stil zu den relativ älteren dieser Serie; ihn in spätere Zeit als 3.—2. Jahrh. v. Chr. zu setzen, ist ganz ausgeschlossen; auch sind Bild und Inschrift offenbar gleichzeitig.

abgekürzt (Tafel XXI, 26. 28. 29. 36. 37. 39. 57. 70; XXII, 44; XXIII, 25. 28. 45. 50. 65; XXIV, 10. 66). Die Beischriften Tafel XXIII, 1. 5. 10. 13 beziehen sich auf die Darstellung.

Der Stil ist schwer zu schildern; obwohl die Gruppe als solche sich von anderen leicht aussondern lässt, entbehrt sie doch eines eigentlich einheitlichen Stiles. Und dem Stile fehlt vor allem die Entwickelung, da ihm das eigene innere organische Leben fehlt. Das war in der etruskischen Gruppe anders; dort war doch eine normale fortschreitende Entwickelung, wenn sie auch keine selbständige war; dort war ein gerades bestimmtes Fortschreiten auf einer Bahn, ein zielbewusstes Wollen. Hier finden wir ein unbestimmtes Hinundherschwanken zwischen verschiedenen Stilarten, ein zerfahrenes Wesen. Es ist eine Kunst ähnlich der unseres neunzehnten Jahrhunderts. Die normale grosse Entwickelung, die in der Antike zum Stile der Alexanderzeit, bei uns zum Rokoko geführt hatte, ist vorüber; man tastet im Schatze des Ueberkommenen und sucht im längst Vergangenen das Heil für die eigene Leere.

Der durchgehende Zug in unserer Gemmengruppe, nach dem wir sie benannt haben, ist die Hinneigung zu dem strengen Stile der Blütezeit der etruskischen Glyptik. Diese Neigung gewinnt bald mehr bald weniger die Oberhand; bald führt sie zu einem völligen affektierten Archaisieren, bald macht sie sich nur durch eine gewisse Steifheit bemerklich, durch welche die freien Motive gleichsam etruskisiert werden.

Wir haben in dem Kreise der späteretruskischen oder zum Teil wenigstens latinischen Skarabäen selbst, und zwar unmittelbar aus der Klasse der Rundperl-Skarabäen heraus sich einen affektiert archaisierenden Stil entwickeln sehen, den wir etwa dem Anfang des dritten Jahrhunderts zuweisen mussten (S. 195). Unmittelbar an diese Skarabäen nun schliessen sich die Skarabäen und Ringsteine unserer Gruppe an, ja die Grenzen zwischen ihnen sind gar nicht scharf zu ziehen; nur sind jene von uns noch bei den etruskischen betrachteten Skarabäen sehr viel feinere künstlerisch höher stehende Arbeiten als die hier zu behandelnden römischen Ringsteine. Indes hier wie dort finden wir ganz den gleichen eigentümlichen archaistischen Haarschopf im Nacken, der ein leicht fassliches Kennzeichen der Gattung ist und anderwärts so nirgend vorkommt. Den langen mit schrägen Strichen gegliederten Haarschopf ganz wie auf jenen affektierten Skarabäen (vgl. Tafel XIX, 40; XVIII, 54. 56. 63—65. 72; XX, 54) finden wir hier Tafel XX, 60; XXI, 57. 63. 64; XXII, 16. 17. 33; XXIV, 23; XXV, 3; LXIV, 42. Häufiger ist dieses strenge Nackenhaar etwas kürzer und runder gehalten, mehr wie eine natürliche volle Haarmasse, die nach archaischer Weise mit parallelen Linien gegliedert ist; so z. B. Tafel XX, 53. 55. 57. 58. 71; XXI, 4. 12. 15. 16. 41. 46. 55. 68. 70; XXII, 29. 33. 40. 42. 44; XXIII, 7. 36. 43; XXIV, 18. 19. 41. Wir finden ferner auch ganz wie auf jenen spätetruskischen oder latinischen affektierten Skarabäen das Vorderhaar in Gestalt eines steifen Streifens gebildet, der parallele schräge Striche zeigt; so z. B. Tafel XX, 57; XXI, 2. 42; auch die rollenförmige Gestalt des Vorderhaares findet sich (Tafel XXII, 50; XXIV, 2). Das Nackenhaar ist mit ganz geraden parallelen Linien gebildet, während das Haarband aus Punkten besteht, Tafel XX, 63; XXI, 13. 40; XXII, 48; an den Haarenden sind Rundperlpunkte Tafel XXIII, 5. Charakteristisch ist es, dass von den Philoktetbildern Tafel XXI, 19ff. zwar die meisten dem Helden das struppige strähnige Haar, welches das griechische Vorbild bot, einige aber doch auch das hier ganz unpassende archaisierende Haar geben (Tafel XXI, 24. 25).

Einige der Steine schliessen sich ganz unverkennbar direkt an den strengen etruskischen Skarabäenstil an, und zwar sowohl im Stile wie in den Motiven; dies ist z. B. der

Fall bei Tafel XXI, 5. 6. 28. 29. 34; XXIII, 20—22; XXIII, 68. Freilich bleibt der Abstand gegen die echten alten etruskischen Skarabäen ein gewaltiger; man vgl. Tafel XVI, 58 mit XXI, 6, um zu erkennen, wie jämmerlich der römische Nachahmer das etruskische Vorbild verhunzt hat. Die strenge Beinstellung, die wir auf den etruskischen Skarabäen so ausserordentlich häufig und lange in Verwendung sahen, wo das eine Bein mit dem Fusse gerade von vorne, das andere im Profile gebildet wird, erscheint auch auf diesen römischen Gemmen nicht selten (z. B. Tafel XXI, 26. 28. 29. 39; XXII, 6; XXIII, 68; bei 65 derselben Tafel mit dem späten Motiv der nackten Penthesileia zusammen); öfter machte man sichs bequemer, indem man bei dem feststehenden Beine, dessen Fuss von vorne erscheinen sollte, denselben auch ins Profil stellte; diese verdorbene, verflaute strenge Beinstellung ist häufig (z. B. Tafel XXI, 34. 55. 62. 66; XXII, 2; XXIII, 63). Auch die strenge Stilisierung der Bauchmuskulatur mit den vortretenden Wülsten der geraden Bauchmuskeln wurde nachgeahmt, aber in grober, flauer, verständnisloser Weise; so z. B. Tafel XX, 71; XXI, 8. 9. 13. 28. 34; XXII, 53; XXIV, 25.

Sehr häufig und deutlich ist der Anschluss an Motive und Stil der freien etruskischen Skarabäen, der für die historische Beurteilung der Gattung besonders wichtig ist. Dieser Anschluss zeigt sich in derselben Vorliebe für die männlichen Gestalten mit vorgebeugtem Oberkörper, der wir dort begegnet sind (vgl. Tafel XVII); auch die Beinstellung pflegt dieselbe zu sein wie dort. Beispiele sind Tafel XX, 52. 53. 67; XXI, 1. 2. 3. 8. 14. 19. 40. 66. 71; XXII, 2. 5. 6. 20. 21. 59. 67; XXIV, 21. 22; LXIV, 43; Berlin No. 387—390. 495 ff. u. a. Wir sehen hier eine unmittelbare Fortsetzung der Traditionen der etruskischen Glyptik. Besonders deutlich ist dies auch in der ausserordentlichen Vorliebe dieser Gemmenklasse für jene dem Rande des meist vorgebeugten im Profil gesehenen Rückens folgende Chlamys, die wir (oben S. 187) dem freien Stile der etruskischen Skarabäen charakteristisch gefunden haben. Von den sehr häufigen Beispielen dieser „Rückenchlamys“ verweisen wir hier auf Tafel XX, 53. 67. 71; XXI, 1. 2. 3. 8. 14. 19. 34. 35. 47—49. 51. 53. 56—72; XXII, 1. 2. 4—6. 16. 19. 23. 24. 28. 31. 33. 59. 67; XXIII, 3. 7. 20; XXIV, 8. 11. 16. 21. 26; XXV, 14; LXII, 1; LXIV, 43. Von der fleischigen Fülle und Weichheit, von der Sicherheit und Richtigkeit in der Behandlung der Muskulatur, von jener echten künstlerischen Empfindung, die in jenen etruskischen Skarabäen lebt, ist hier freilich keine Spur mehr vorhanden. Alles ist unselbständig, tot, trocken und ledern; den Körperformen fehlt das lebendige Verständnis, das Chlamysmotiv wird ganz schematisch wiederholt. Lehrreich ist der Vergleich des schönen freien etruskischen Skarabäus Tafel XVII, 43 mit der steifen gezierten Nachbildung auf einem Steine unserer Klasse Tafel XX, 55. Oder man vergleiche das flaue steife Ungeschick von Tafel XXI, 1—3. 65 ff. mit den gleich bewegten Figuren auf Tafel XVII. Die steife Wiedergabe des Haares wie an Tafel XXI, 2. 3 fanden wir indes auch schon zuweilen an geringeren etruskischen Skarabäen freien Stiles (Tafel XVII, 9. 10).

Auch die Vorliebe der etruskischen Skarabäen für bartlose Gesichter klingt in unserer Klasse nach. Doch entbehren die Köpfe hier alles kräftigen ausgesprochenen Charakters; sie haben etwas unsagbar Flaues, Unbestimmtes, Rundliches, oft fast Kindliches. Solche unbärtigen Gesichter mit kurzem Haar sind z. B. Tafel XX, 51. 71; XXI, 4. 6. 15. 16. 28. 29. 34. 36. 43. 51. 54. 59; XXII, 6; XXIII, 20. Aber auch die bärtigen Köpfe in ihrer halben Strenge sind äusserst fad und flau (Tafel XXI, 41. 50. 53; XXIII, 2). Bei nachlässiger Ausführung ist diese flaue Strenge ganz widerlich, und es ist dem Unerfahrenen nicht

zu verdenken, wenn er Gemmen wie Tafel XX, 71; XXI, 67—69. 71 meint für gefälscht halten zu müssen. Sie sind echt, und zwar echt römisch und gehören sogar der Epoche der kraftvollsten politischen Machtentfaltung Roms an. Wem das unverständlich scheint, der erinnere sich einmal, was für schwächliche Kunstrichtungen bei uns in Deutschland um das Jahr 1870 blühten!

Doch fehlt es auch nicht an sorgfältigen feinen Arbeiten; auch bei diesen ist der Anschluss an strenge Vorbilder deutlich; doch statt unbestimmter Flauheit finden wir hier knappe Zierlichkeit, die freilich etwas trocken und kleinlich ist; indes verstanden diese Künstler sich wohl auf eine feine richtige Wiedergabe der Körperformen; ein hervorragendes Beispiel ist der Skarabäus Tafel XXI, 32 (= LI, 12); vgl. ferner Tafel XXI, 33. 37. 38. 43; XXII, 22. Uebertriebenes Archaisieren zeigen diejenigen Stücke, wo die Figuren steif mit eingedrückten Knieen auf beiden Sohlen aufstehen (Tafel XXI, 41. 47; XXII, 35. 36. 37—44. 53; LXIV, 39), oder auf den Zehenspitzen einherschreiten (Tafel XXII, 46). Doch kommt auch ganz freies Schreitmotiv mit archaisierender Haarbildung zusammen häufig vor (z. B. Tafel XXI, 46. 59). Zuweilen erscheint ein etruskisches Skarabäenmotiv durch malerische Zuthaten erweitert, wie der zusammengestürzte Kapaneus Tafel XXI, 10. 11.

Eine eigenartige kleine Gruppe bilden die Steine wie Tafel XX, 62; XXII, 55. 56; XXIV, 29. 30 mit ihrer weichen breiten Plumpheit, den flauen Gewändern und den in Vorderansicht dargestellten dicken Köpfen. Für ihr relatives Alter zeugt nicht nur die Goldfassung spätetruskischer Art von Tafel XX, 62, sondern auch der unmittelbare Anschluss an etruskische Skarabäen in der Füllung des unteren Abschnitts mit Strichen, Zickzack oder (wie Tafel XXIV, 29) dem vergröberten vergrösserten Blättchenmotiv. Eine von dieser groben Art ausgehende Verfeinerung stellen Tafel XX, 70 und LXIV, 39 dar.

Mit den bisher betrachteten Gemmen, die sich unmittelbar an den etruskischen Skarabäenstil anschliessen und eine eigenartige Fortsetzung desselben bilden, sind nun aber andere unlöslich verbunden, welche die ganz freie spätere griechische Kunst zur Voraussetzung haben, die aber doch nach Technik und Stil von den vorigen nicht zu trennen sind und auch bald mehr bald weniger immer wieder in ein steifes Archaisieren und Etruskisieren, in die Stilgewohnheiten jener aus den etruskischen Skarabäen abgeleiteten Gemmen zurückfallen, oder von Haus aus ganz freie Motive künstlich in die trockene altertümelnde Manier umsetzen. Sehr charakteristisch ist der Apollo Tafel XXIV, 56, eine Gruppe, die wir von hellenistischen Gemmen kennen (Tafel XLIII, 34); der weiche, freie, üppige Stil der Originale ist in dem italischen Werke zu nüchternster Trockenheit mit altertümelnden Formen und strenger Haartracht umgewandelt. Auch dem Trauben pressenden Satyr Tafel XXI, 30 liegt natürlich ein ganz freies Vorbild zu Grunde. So sehen wir ferner das Motiv des verwundeten Kriegers Tafel XXIII, 8—11 zwar in der freiesten Ausführung, sogar mit meisterhafter Verkürzung und Tiefschnitt, andere Male aber (Tafel XXIII, 5. 12; XXV, 5) in der steiferen Weise der Skarabäen. Das Motiv der Jungfrau neben dem Hirsche finden wir einerseits auf einem Skarabäus in steifer trockener Gestalt (Tafel XXII, 18; verwandt der noch unmittelbar an den Skarabäenstil anschliessende Jüngling mit dem Hirsch ebenda 19); andererseits aber auch (Tafel XXIII, 30) in ganz freier hellenistischer Weise, mit der hohen Gürtung, dem Wurf des Mantels und der Stellung des griechischen Geschmackes hellenistischer Epoche. Ferner bei der nach griechischen Vorbildern des schönsten freiesten Stiles ausgeführten Gruppe des Odysseus und Dolon Tafel XXIII, 32 hat der letztere doch den Haarschopf des affektiert altertümlichen

Stiles, und dasselbe finden wir bei der schönen Gruppe Tafel XXIII, 36 und bei Tafel LXIV, 42; vgl. auch die Gruppen Tafel XXIII, 56. 65. Der das Palladion raubende Diomedes erscheint im freiesten Stile Tafel XXIII, 42, aber 43 mit dem altertümlichen Haar und im ganzen steifer. Auch die Gruppe des Diomed und Odysseus (Tafel XXIII, 48), die auf ein malerisches Vorbild schönsten Stiles zurückgeht, finden wir ebenda 49 in der steifen Ausführung. Das Gleiche gilt von den Gruppen des Marsyas und Olympos und den schmiedenden Satyrn Tafel XXX, 34. 36, wo Haartracht und Stellung im Sinne des etruskisierenden Skarabäenstils gehalten sind. Das affektiert altertümliche Haar erscheint überhaupt auch bei ganz freien Gruppen (Tafel XXX, 35 und die stilistisch verwandte Tafel XXIV, 28), bei freier weicher Durchbildung des Körpers (Tafel XXV, 3. 4), bei frei flatterndem Gewande (Tafel XXIV, 41) und so auch bei einem wohl auf ein grösseres Gemälde freiesten Stiles zurückgehenden Bilde Tafel XXIV, 23. Andere analoge Bilder, die auf griechische Gemälde der hellenistischen Epoche zurückzugehen scheinen, zeigen nur ganz geringe Reste von an die Skarabäen anklingender Strenge, wie in der Stellung der einen Figur bei Tafel XXIV, 3. 8. 20, während andere sonst ganz gleichartige wie Tafel XXIII, 14. 15; XXIII, 55. 64 doch von diesen Zügen frei sind.

Wir haben auch unter den hellenistischen Steinen eine Gruppe von zierlichen Arbeiten leicht altertümelnden klassizistischen Stiles gefunden (Tafel XXXV, 27ff.; oben S. 161). Einige unserer italischen Gemmen (wie Tafel XXII, 60. 61. 65. 66) berühren sich nahe mit jener Gruppe und stehen wohl unter ihrem Einflusse. Hierher gehören auch einige Steine mit einzelnen steif stehenden Göttergestalten in archaisierender Gewandung wie Tafel XXII, 38. 39. 41; XXIV, 66.

Zeitlich an das Ende dieser Gruppe gehören die Steine — fast nur quergestreifter Sardonyx —, die sich dadurch von dem Skarabäenstil weiter entfernen, dass sie meist nur eine einzelne Figur gerade aufrecht so darstellen, dass rings ziemlich viel freier Raum übrig bleibt. Sie zeichnen sich durch einen besonders unerquicklichen, trockenen, ledernen Stil, durch die Vorliebe für die strenge Haartracht mit der Haarrolle, sehr ungeschickt steif gebildetes Gewand und dadurch aus, dass die Motive aus der späteren hellenistischen Kunst genommen sind. Ueber diese Klasse und ihre von den übrigen älteren Gemmen dieser Gruppe durchaus abweichenden und eigenartigen Darstellungen, unter denen Eros und Psyche namentlich eine grosse Rolle spielen, werden wir unter besonderer 3. Rubrik dieses Abschnitts handeln. Diese Gattung ist, wie wir noch des Genaueren nachweisen werden, kaum älter als das erste Jahrhundert v. Chr. So dienten am Schlusse dieser Entwickelung die mit äusserster Zähigkeit festgehaltenen, aus dem Etruskischen herübergenommenen altertümelnden Elemente nur noch dazu, die edle Freiheit schöner griechischer Vorbilder in trauriger Weise zu verhunzen. Innerhalb der mannigfaltigen Kunstrichtungen des ersten Jahrhunderts v. Chr., denen wir noch näher treten werden, ist diese bei weitem die wenigst erfreuliche.

Mehr Reiz als die Betrachtung des Stiles gewährt die der Darstellungen, die trotz der häufigen Wiederholung derselben Typen doch recht mannigfaltig sind. Es hängt mit der massenhaften, durch die billigen Glasflüsse ermöglichten Fabrikation der Siegel in dieser Epoche zusammen, dass uns fast alle Bildtypen in mehr oder weniger zahlreichen Repliken und Varianten erhalten sind.

Mit Ausschluss der vorhin erwähnten letzten, dem Ende der Republik im ersten Jahrhundert v. Chr. angehörigen Stilgruppe, die, wie bemerkt, ihren besonderen Kreis von

Darstellungen hat, ist der Charakter der Bildtypen in dieser Klasse ein sehr einheitlicher. Der Zusammenhang mit der etruskischen Glyptik offenbart sich nicht nur im Stile, sondern auch in den Darstellungen, indem diese wie jene zum grössten Teile das Heldentum feiern; auch hier zeigt sich eingehende Kenntnis der griechischen Dichtung, insbesondere des Epos; auch hier sehen wir bestätigt, dass „die epischen Gesänge der Griechen im alten Italien eine viel weitere Verbreitung erlangt und ungleich grösseren Einfluss geübt haben, als man gewöhnlich annimmt“ (Schwegler, röm. Geschichte I, 225) und als die trümmerhafte litterarische Ueberlieferung erkennen lässt. Ihre Vorbilder haben die Siegelgraveure vielleicht zum Teil aus illustrierten Ausgaben der Dichter geschöpft, deren Existenz und Bedeutung seit dem dritten Jahrhundert v. Chr. jüngst von Wilamowitz erkannt worden ist.[1] Diese Illustrationen haben freilich ihrerseits wieder viel aus der grossen griechischen Malerei geschöpft. Unsere italischen Gemmen zeigen indes auch auf diesem Gebiete der Heroensage manche eigene Erfindung.

Neben den heroischen Darstellungen spielen aber auch — und dies ist ein charakteristischer Unterschied von den etruskischen Gemmen (vgl. S. 201) — Bilder aus religiösem sakralem Kreise, die zum Teil ängstlicher Superstition entsprungen sind, eine nicht unwichtige Rolle.

Unter den Heldenbildern begegnen wir zum Teil denselben wie auf den etruskischen Skarabäen. So dem Kapaneus, dessen Sturz und Tod nur weiter ausgemalt wird durch Hinzufügung der Sturmleitern und der Burg (Tafel XXI, 10. 11. 17. 18; dazu Berlin No. 546). Die hohe religiöse Bedeutung der Blitze, durch welche Kapaneus auf den etruskischen Skarabäen so beliebt geworden sein muss, war mit der etruskischen Blitzlehre auch Rom nicht fremd. — Von thebanischen Heroen erscheint mehrfach Kadmos, der mit dem Kruge zur Quelle geht (Tafel XXI, 14; eine Replik davon auf einem verbrannten Chalcedon, wo die Schlange nicht mehr deutlich ist, bei Middleton, the Lewis collection p. 71, No. 133; ferner Berlin No. 503. 504; auch das oben S. 195 unter den spätetruskischen genannte Skarabäenbild des affektierten Stiles Tafel XVIII, 54 gehört hierher). Der Kampf des Kadmos gegen den Drachen mit dem Steinwurfe wird dagegen nicht dargestellt; wohl aber erscheint häufig ein Jüngling, der mit der Kanne Wasser holen wollte, von der Schlange umwunden und sterbend (Tafel XXI, 12. 13. 15. 16; dazu Berlin No. 544. 545; ein Sard in Wien No. 69 der neuen Aufstellung); das kann nicht Kadmos, sondern nur einer seiner Genossen sein, die er nach der von Ovid met. 3, 46ff. befolgten Version zuerst aussandte Wasser zu holen und die der Drache tötete. Diese Genossen des Kadmos hatten indes nur dadurch Bedeutung in der Sage, dass sie geographische Eponymen waren[2]; ich möchte vermuten, dass das Auftreten jenes Typus auf den etruskisierenden römischen Gemmen damit zusammenhängt, dass eine verschollene italische Sage einen Ortseponymen als Genossen des weitwandernden Kadmos kannte. Bei anderen Figuren mit der Schlange, wie Tafel XXIII, 15 und XXV, 15, fehlt die Wasserkanne und damit der sichere Anhalt sie auf die Kadmossage zu beziehen, ganz so wie auch auf ähnlichen oben S. 207 erwähnten etruskischen Darstellungen, wo wir an die durch ihr Schlangenbeschwören berühmten Marser erinnerten. — Von anderen thebanischen Sagen erscheint die der Sphinx häufiger, sowohl Oedipus das Rätsel ratend (Tafel XXIV, 24. 25 und die im Texte genannten Repliken), als die Sphinx abschlachtend wie ein Opfertier

[1] Archäol. Anzeiger 1898, 228f.

[2] Vgl. O. Crusius in Roscher's Lexikon II, 860ff.

(Tafel XXIV, 21. 22); die Sphinx, die einen Jüngling anfällt (Tafel XXIV, 18), hat Analogieen unter erhaltenen griechischen Denkmälern, nicht aber jenes Abschlachten der Sphinx; da der Held hier auch einmal (Tafel XXIV, 22) in der italischen Tracht mit dem ausgeschnittenen Rock (vgl. Tafel XXII, 46. 55; XXV, 7) und verzierten Panzer (vgl. Tafel XXIII, 24 ff. 39; XXV, 12) erscheint, wird die Erfindung italisch sein.

Ausserordentlich ähnlich diesem letztgenannten italischen Oedipus ist die Gestalt auf einem hierhergehörigen Karneol der früheren Sammlung Mertens-Schaaffhausen (schlecht abgebildet bei Overbeck, Gallerie her. Bildw. Tafel 5, 10; vgl. S. 132), ebenfalls ein Mann im Panzer und dem ausgeschnittenen italischen Rock, der, sich vorbeugend, das Schwert über einen abgeschnittenen bärtigen menschlichen Kopf hält. Dies Bild gehört in einen Kreis rein italischer und dieser Gemmengruppe besonders charakteristischer Erfindungen, der eingehendere Beachtung verlangt. Das Abschneiden des Kopfes und Betrachten des abgeschnittenen Kopfes fanden wir schon auf späteretruskischen Skarabäen (oben S. 204 Fig. 130 und Taf. XX, 21). Viel häufiger und mannigfaltiger aber ist der Gegenstand in dieser Klasse behandelt, wo der Held (gewöhnlich in griechischer Heldentracht, also nackt mit Helm und Schild) mit dem abgeschnittenen menschlichen Kopfe auf der Hand ein Lieblingstypus geworden ist. Die zwei ältesten Beispiele werden wohl die Skarabäen Tafel LXIV, 31. 32 sein, die den spätetruskischen noch nahe stehen. Hier sitzt der Mann, der den abgeschlagenen Kopf auf der Hand hält; er ist einmal in Rüstung mit Beinschienen italischer Art, das andere Mal fast nackt; er hat hier beidemale eine Axt, mit der er den Kopf abgeschlagen haben wird. Gewöhnlich trägt er den Kopf ruhig auf der Hand und betrachtet ihn, entweder aufrecht stehend oder vorgebeugt (Tafel XXI, 39. 40. 46; Berlin No. 470. 471; Karneol in Wien mit der Beischrift LALVS). Andere Bilder fügen den nackten Leichnam hinzu, auf welchen der Held den einen Fuss setzt, während er den abgeschnittenen Kopf betrachtet (Tafel XXI, 43—45; Berlin No. 460—467; vgl. Taf. XX, 21), der auch behelmt vorkommt (Tafel XXI, 42); statt des Kopfes hält er zuweilen auch nur den Helm, während er auf den kopflosen Leichnam tritt (Tafel XXI, 37; Berlin No. 469); anstatt auf den Leichnam setzt er einmal (Tafel XXI, 38) auch den Fuss auf ein Schiffsvorderteil (das die Form hat wie auf den alten römischen Kupfermünzen)[1]; es ist hier also ein Held zur See gemeint, und man könnte an Jason denken mit dem Kopfe des Apsyrtos, den Medeia zerstückelt. Doch, wäre diese Sage dargestellt, würde man Medeia erwarten, die bei all den Zerstückelungsgeschichten der Argonautensage — von Pelias, Aison und Jason wussten Sagen die Zerstückelung und folgende Verjüngung durch Medeia zu berichten — die Trägerin der Handlung ist. Aber auch alle anderen bestimmten mythologischen Deutungen, die man bisher versucht hat, sind unhaltbar, und die Bedenken, die jede von ihnen unmöglich machen, sind sofort deutlich. Man hat an Diomedes mit dem Kopfe des Dolon, oder Trophonios mit dem Kopfe des in den Schlingen des Hyrieus gefangenen Bruders Agamedes, oder Aiax, der des Imbrios Kopf abgehauen hat, den er dem Hektor zuwirft (Il. 13, 203), gedacht und hätte ebenso auch Achilleus mit dem Kopfe des Troilos sehen können, den dieser auf alten Vasen den Troern entgegenwirft; man hat endlich an die grause Geschichte von Melanippos Kopf erinnert, dem Tydeus das Hirn ausschlürft, und hat danach den Mann der den Kopf hält bald Tydeus, bald

[1] Ueber diese Form, die auf griechischen Denkmälern erst Ende des 4. Jahrh. erscheint, vgl. Samwer-Bahrfeldt in Wiener Numism. Ztschr. 1883, S. 39.

Amphiaraos genannt. So sehr wir aber in diesem etruskisierenden Kunstkreise die Bekanntschaft gerade mit den thebanischen Sagen voraussetzen dürfen, so passt doch auch diese Deutung durchaus nicht. Der Kern der Sache, den wir dargestellt sehen müssten, ist das Ausschlürfen des Hirns durch Tydeus; ausserdem könnte nur etwa das Zuwerfen des Kopfes durch Amphiaraos dargestellt sein, wobei beide Helden anwesend sein müssten. Doch der ruhig den abgeschlagenen Kopf haltende Mann kann — ganz abgesehen von dem Schiffe — weder der selbst zu Tode getroffene sterbende Tydeus noch Amphiaraos sein, der den Kopf des Melanippos abgeschnitten hat und ihn dem Tydeus zuwirft, damit dieser seine Rache an ihm kühle.[1] Noch deutlicher wird es, dass alle diese Sagen hier nicht passen, wenn wir die anderen Gemmenbilder betrachten, die mit jenen unmittelbar zusammenhängen. So die Gruppe der beiden in völligster Ruhe stehenden Männer mit entblösstem Schwerte, von denen einer den Kopf hält (Tafel XXI, 41), und die Gruppe, wo der Leichnam nach Art des μασχαλισμὸς zerstückelt wird (Tafel XXI, 50 und die dort genannten Repliken; ferner 53). Weiter führt uns das Bild Tafel XXI, 47, wo der Mann mit dem Kopfe auf der Hand vor einem Altare steht, auf dem der Leichnam zu liegen scheint; hier ist es zweifellos, dass es sich um ein Opfer handelt. Schon oben wiesen wir auf die Aehnlichkeit einer der Gemmen mit dem Oedipus hin, der die Sphinx gleich einem Opfertier abschlachtet. Wir verweisen jetzt auch auf die grosse Aehnlichkeit, welche die ruhig aufrecht oder vorgebeugt stehende Figur, die den Kopf hält, mit den gleichfalls nackten Gestalten hat, die einen abgeschnittenen Bockskopf nebst dem Opfermesser in den Händen hält (Tafel XXI, 55 zu vergleichen mit 46, ferner 28. 29 mit 40). Endlich erinnern wir daran, dass auf den beiden Skarabäen Tafel LXIV, 31. 32 eine Doppelaxt von der Art erscheint, wie sie beim Schlachten der Opfertiere im römischen Kultus, aber durchaus nicht als Kriegswaffe gebräuchlich war.

Die Darstellungen beziehen sich also auf Menschenopfer und gehören in denselben Kreis wie die Bilder, wo das Opfer, der Mensch, noch nicht getötet, sondern noch lebend ist. Auch diese sind nicht selten und in mehrfachen Varianten vorhanden. Ein knieender Jüngling wird von einem Helden geschlachtet (Tafel XXI, 49 und Berlin No. 484—487, wo das Abschlachten noch deutlicher ist); hier mag Achill gedacht sein, der seinem Freunde Patroklos ein Opfer bringt, und wenn ein Jüngling ein knieendes Mädchen zu schlachten im Begriff ist (Tafel XXI, 51; Berlin No. 490), mag Polyxena, die von Neoptolemos dem Achilleus geopfert wird, gemeint sein; etwas jüngere ausführlichere Darstellungen dieser letzteren Art sind Tafel XXIV, 3. 8. Dagegen ist das Bild Tafel XXI, 48 rein italischer Erfindung und kaum auf eine griechische Sage zu beziehen; der Oberkörper des geopferten Jünglings erscheint über dem Altare. Zwei zum Opfer bestimmte Jünglinge sieht man am Altare knieen, hinter dem eine verhüllte Priesterin und ein Mann stehen, Tafel XXI, 52; es könnten Orest und Pylades gemeint sein, aber die Erfindung ist sicher italisch. Das Gleiche ist der Fall bei Tafel XXIV, 2, wo ein gepanzerter Mann ein Mädchen absticht; eine Furie erhebt sich mit dem Oberkörper aus dem Boden. Es mag Agamemnon sein, der hier, abweichend von den griechischen Darstellungen, Iphigenien selbst tötet. Auf ein Menschenopfer, das dem Ziele einer günstigen Seefahrt galt, wird sich auch jener Held mit dem abgeschlagenen Kopfe beziehen, der den Fuss auf die Prora setzt (Tafel XXI, 38). Ein Kindesopfer scheint Tafel

[1] Ueber die zwei Modifikationen, in denen diese Sage überliefert ist, vgl. Bethe, thebanische Heldenlieder S. 62. 76; hier wird die eine auf das alte Lied von Amphiaraos Ausfahrt, die andere auf die Thebais zurückgeführt.

XXV, 7 darzustellen, wo der Ausführende als ein Opferdiener mit nach italischer Art ausgeschnittenem Schurzgewande erscheint.

Es ist klar, dass diese Bilder, auch wenn sie sich auf griechische Sage beziehen, doch nicht dem blossen Drange entsprungen sind, diese zu illustrieren, sondern dass im Gegenteil die griechische Sage gleichsam nur als eine freilich meist recht dünne und durchsichtige Einkleidung heimischer Anschauungen und Gebräuche dient. Für die Träger dieser Siegelbilder muss das Menschenopfer als solches seine besondere, von der griechischen Sage unabhängige Bedeutung gehabt haben. Und eine besondere Wichtigkeit muss man dem abgeschnittenen Kopfe des Opfers beigemessen haben. Es hat oft den Anschein, als ob der abgeschlagene Kopf etwa wahrsagend gedacht wäre, oder dass aus seiner Betrachtung man den Willen der Götter zu erforschen bestrebt gewesen wäre. Eine solche besondere Geltung des abgeschnittenen menschlichen Kopfes ist in der That bei manchen Völkern zu beobachten und finden sich Spuren davon selbst in Griechenland, wie wir später noch bemerken werden. Dass das Menschenopfer selbst im alten Italien aber bei Etruskern wie bei Römern eine hohe Bedeutung hatte, dass es immer als das wirkungsvollste Sühnopfer galt, dafür giebt es Beweise in der Ueberlieferung genug. Gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr., eben in der Epoche unserer Gemmen, in der Zeit nationalen Unglücks und höchster religiöser Erregung, griff selbst der römische Staat auf Rat der Sibylle mehrmals (226 und 216 v. Chr.) zu jenem grausamen Sühnemittel.[1] Auch etruskische Aschencisten des dritten Jahrhunderts stellen solennes öffentliches Menschenopfer dar.[2] In engeren Kreisen aber bediente sich erregter Aberglaube gewiss häufiger dieses wirkungsvollsten mächtigsten Mittels die Geister zu zwingen. Ein grelles Schlaglicht auf die wirklichen Zustände wirft die Nachricht des Plinius (h. n. 30, 12), dass im Jahre 97 v. Chr. durch einen Staatsbeschluss die Menschenopfer zu magischen Zwecken verboten werden mussten; gemeint sind damit insbesondere die bei Totenbeschwörungen üblichen Menschenopfer; denn „necromantia vel sciomantia sine occisione hominis non fiebat" (Serv. Verg. Aen. 6, 107); als besonders wirksam zur Beschwörung der Schatten galt das Schlachten eines Kindes[3], wohl wegen der besonderen Bedeutung und Kraft, welche man den ruhelos umgehenden Seelen der ἄωροι, der vor der bestimmten Zeit gestorbenen überhaupt beimaass.[4] Ein solches Kindesopfer scheint auf der Gemme Tafel XXV, 7 dargestellt. Noch in der Kaiserzeit tauchte das Menschen- und besonders Kindesopfer zu magischen Zwecken immer wieder auf[5]; allein es geschah natürlich nur im geheimen und die öffentliche Stimme verurteilte es. Anders zu jenen alten Zeiten, in welche unsere Gemmen gehören, wo jener Aberglaube selbst durch Sprüche der Sibylle und staatliche Veranstaltung sanktioniert wurde. Es darf uns daher nicht wundern, auf den Siegelbildern jener Epoche zahlreiche, freilich meist in das Gewand der Heroensage gehüllte Anspielungen auf Menschenopfer zu finden, denen man wie dem Opfer selbst eine besondere geisterzwingende Kraft beigemessen haben wird.

Zu den mythologischen Darstellungen von Menschenopfern gehören auch die in mehrfachen Varianten vorkommenden auf griechische Erfindung zurückgehenden Bilder, wie Orestes zum Opfer geführt wird (Tafel XXIV, 4. 6 und dort genannte Varianten; zu 6 vgl. noch

[1] Vgl. zuletzt Diels, sibyllin. Blätter S. 85f.
[2] Körte, urne etr. II, 115; p. 258ff.
[3] Vgl. die Zeugnisse, die bei Roscher, Lexikon d. Myth. II, 253, Z. 58ff. angeführt sind.
[4] Vgl. Rohde, Psyche II², 411f. 424.
[5] Vgl. Preller-Jordan, röm. Myth. II, 423f.

Berlin No. 791). Die Todesweihe der Iphigenie erscheint nach einem bekannten edlen griechischen Vorbilde Berlin No. 788—790. Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons sind in eigenartiger italischer Weise Tafel XXIV, 15 dargestellt; auch andere Bilder scheinen sich auf Orest und Elektra zu beziehen (Berlin No. 794—798). Wahrscheinlich stellt auch der sehr häufig wiederholte und variierte Typus eines trauernden jugendlichen Helden, der in sich versunken vor einem Altare steht, hinter dem zur Andeutung des Heiligtums eine Säule mit Vase sich erhebt (Berlin No. 897—909), den armen Orestes im Diana-Heiligtum dar. Wir haben uns dabei zu erinnern, dass Orestes nach latinischer Sage das Bild der taurischen Artemis mit ihrem blutigen Kulte nach Aricia gebracht haben sollte, dass Orest als dort begraben galt und dass die Gebeine des Orestes als kostbare Reliquien von Aricia nach Rom gebracht worden sind, wo man sie an feierlichster und zugleich zugänglichster Stätte, auf dem Forum vor dem Tempel des Saturn, begrub. So war Orestes also ein heimischer Heros in Latium und Rom.

Die Diana Nemorensis von Aricia, deren Kultus in Latium ausserordentlich populär war, wurde mit der Artemis Tauropolos identifiziert, indem von dem älteren Gebrauche der Menschenopfer noch deutliche Reste in ihrem Kultus erhalten blieben: der Oberpriester musste seinen Vorgänger im Zweikampfe erschlagen. Ich glaube eine in dieser Gemmenklasse sehr beliebte Figur, die ich früher[1] auf die rhamnusische Nemesis oder Iphigenie bezogen habe, vielmehr als Diana Nemorensis erklären zu dürfen. Es ist die vollbekleidete weibliche Gestalt, die in feierlicher Haltung wie ein Götterbild neben einem Altare steht und in der einen Hand zumeist einen grossen Zweig, in der anderen eine zuweilen von Früchten gefüllte Schale hält; neben ihr pflegt in derselben feierlichen Ruhe ein stattlicher Hirsch zu stehen (Tafel XX, 66; XXII, 18. 26. 30. 32; Berlin No. 856—861). Der Zweig und die Fruchtschale passen vortrefflich zu der Haingöttin, der Nemorensis; einen Zweig von einem bestimmten Baume des Haines musste der abschlagen, der durch Zweikampf Oberpriester der Göttin werden wollte; und nicht minder passt der Hirsch zu ihr. Das Attribut des Hirsches mag zur Identifikation mit der den Hirsch sendenden taurischen Artemis beigetragen haben. Von den griechischen Bildern der Jagdgöttin war dies echt italische Bild der Nemorensis freilich recht verschieden; Bogen und Pfeil werden ihr erst durch das Eindringen der griechischen Typen zugekommen sein. Der ans Ende dieser Epoche gehörige Stein Tafel XXII, 41 giebt der Göttin neben dem Hirsche denn auch den Bogen in die Hand.[2]

Zur Bestätigung unserer Deutung dient der Umstand, dass es auf unseren Gemmen ein männliches jugendliches Gegenbild jener Gestalt der Göttin giebt: Tafel XXII, 19 und dazu Berlin No. 854. 855 zeigen einen Jüngling, der ganz ebenso wie jene Göttin von dem Hirsche begleitet neben dem Altare steht, ohne Attribute, oder mit einer Fruchtschale und dem Opfermesser. Nun ist eben im Kulte der Nemorensis ein jugendlicher männlicher Dämon mit der Göttin eng verbunden, der erste Oberpriester des Haines, Virbius, den man mit Hippolytos identifizierte, welcher, von Aesculap zum Leben wieder erweckt, von Diana in

[1] Samml. Sabouroff I, Einl. zu d. Vasen S. 16.

[2] Ueber die Resultate der Ausgrabungen im Heiligtum der Göttin bei Nemi vgl. den zusammenfassenden Bericht von O. Rossbach in den Verhandl. d. Philologenvers. zu Görlitz 1889, S. 147 ff., wo auch die ältere Litteratur genannt ist. — Unter den Votivbronzen finden sich auch solche in langem Gewande mit Schale; das zweite Attribut fehlt; sie könnten wohl den Zweig gehalten und mit den Gemmen übereingestimmt haben; es fanden sich auch Rehe und Hirsche, die zu diesen Figuren gehört haben könnten. Die meisten Bronzen, die alle späterer Zeit anzugehören scheinen, zeigen indes den gewöhnlichen griechischen Typus der Jagdgöttin. — Die Herkunft der bekannten Diana von Versailles ist zwar über Rom hinaus nicht zu verfolgen; doch mag der Hirsch neben ihr vom Kopisten in Erinnerung an das alte Bild der Nemorensis mit dem Hirsch zugefügt worden sein.

ihren stillen Hain bei Aricia entrückt worden sei.[1] Wir dürfen jenen Jüngling der Gemmen daher Virbius nennen.

Wir fahren fort mit Betrachtung der Heroenbilder. Die Helden des trojanischen Sagenkreises sind auf unseren Gemmen sehr beliebt, vor allen diejenigen, die in Italien wahrhaft eine zweite Heimat gefunden hatten und in den verschiedensten Orten als Stadtgründer geehrt wurden, Diomedes und Odysseus, aber daneben auch Aias und Achill, die beiden tapfersten und gefeiertsten Helden der Griechen. Diomedes erscheint insbesondere als der Palladionräuber, sowohl allein (Tafel XXIII, 42. 43; LXIV, 40; Berlin No. 837. 912), als mit Odysseus zusammen (Tafel XXIII, 48. 49; Berlin No. 693); doch trägt auch Odysseus das Palladion (Berlin No. 700), mit dem Diomedes auch sonst in gemeinsamem Abenteuer in lebendiger Gruppe vereint auftritt (Tafel LXIII, 46. 47; Sardonyx-Skarabäus in Wien T 1; Berlin No. 694 bis 699; Diomedes, der Dolon tötet, dabei Odysseus, Berlin No. 638. 639 und Annali d. Inst. 1875, tav. Q 3, p. 309). Odysseus ist der Genosse des Aias im Kampfe (Tafel XXIII, 44) und hilft, einen fallenden Helden, wohl Achilleus, zu stützen (Tafel XXIII, 40; XXV, 13; Berlin No. 634—636), oder wendet sich, während Aias den Achill zu bergen sucht, gegen die Feinde (Tafel XXIII, 41 und dort genannte Repliken). Eine interessante Gruppe ist die des siegesfrohen Odysseus mit Dolon Tafel XXIII, 32. Er betrachtet die Waffen des Achill, die ihm zufielen, Tafel XXIII, 61. Besonders beliebt aber war das rührende Bild des heimkehrenden Odysseus, der von seinem Hunde begrüsst wird (Tafel XX, 64. 65; XXIV, 5). Die römische Familie der Mamilier führte ihr Geschlecht auf den Sohn des Odysseus Telegonos, den Gründer von Tusculum, zurück. Auf ihren Münzen erscheint schon gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. Odysseus auf seinen Stab gestützt, sehr ähnlich wie Tafel XXIV, 5 (Babelon, monn. républ. II, 170ff.). Nach einem grösseren griechischen Gemälde, das die Vorgänge im Hause des Odysseus nach dem Freiermorde schilderte, scheint Tafel XXIV, 14 gearbeitet, und auch das vereinzelt vorkommende Bild, wie Odysseus hinter dem Pfluge geht, während ihm Palamedes sein Kind davor in die Furche gelegt hat (Annali d. Inst. 1835, tav. H 4; Overbeck, Gall. Tafel 13, 4), geht auf ein griechisches Gemälde, vielleicht das berühmte des Parrhasios zurück.[2] — Auch Aias erscheint noch mehrfach ausser in den schon angeführten Bildern; namentlich in der altgriechischen, hier überaus beliebten Gruppe, wo er den toten Achilleus auf dem Rücken trägt. Am meisten den etruskischen strengen Skarabäen verwandt ist die Darstellung auf dem Fig. 135 abgebildeten gestreckt länglichen Sardonyx-Skarabäus des British Museum (catal. No. 294), den wir schon oben S. 217 erwähnt haben und der die den Besitzer bezeichnenden lateinischen Buchstaben auf dem Rücken trägt. Der ausgeschnittene Waffenrock der italischen

Fig. 135.

[1] Vgl. Serv. zu Verg. Aen. 7, 761 „Virbius est numen coniunctum Dianae ut Matri Deum Atys, Minervae Erichthonius, Veneri Adonis". Vgl. Preller-Jordan, röm. Myth. I, 314. — Bei den Ausgrabungen in dem Heiligtum kamen auch Bronzestatuetten eines Jünglings mit Chlamys oder Fell und mit Schale vor (das Attribut der anderen Hand fehlt), in denen Helbig, Bull. d. Inst. 1885, 229 gewiss mit Recht den Virbius erkannt hat; die Identifikation mit Hippolytos beweist hinlänglich, dass er im wesentlichen jugendlich gedacht ward, wenngleich er, wie Ovid, metam. 15, 539 anzudeuten scheint, auch wohl als älterer Mann galt und dann, wie Hippolytos, vielleicht im Typus des Asklepios dargestellt wurde, dem er als Heildämon offenbar auch im Wesen sehr nahe stand (vgl. darüber Buttmann in den Abh. d. Berl. Akad., hist.-phil. Cl. 1818—19, S. 203ff.). Die Marmorstatuen, in denen Uhden (ebenda S. 189ff.) den Virbius im Typus der jagenden Artemis zu erkennen glaubte, bedürfen noch näherer Untersuchung; die bei Aricia gefundene ist neuerdings aus der Samml. Despuig in Paris verkauft worden und mir durch Photographieen bekannt, danach ich sie für einen bekleideten Dionysos halte.

[2] In Euphranors Bild (Plin. 35, 40) war Pferd und Stier zusammengeschirrt, während die Gemme zwei Rinder zeigt; ob letzteres mit Parrhasios übereinstimmte, wissen wir freilich nicht.

Art ist hier besonders deutlich. Sehr ähnlich sind die Pasten in Berlin No. 643—646, wo Aias aber wie gewöhnlich bärtig ist. In noch steifer archaisierendem Stile ist die Paste Berlin No. 648 gehalten. Auf anderen Pasten (Berlin No. 649—651) ist Aias nach dem alten archaischen Schema knieend gebildet. Dagegen zeigen die Steine Tafel XXIII, 45. 46. 47 und die im Texte dazu genannten Repliken (dazu auch die konvexe Paste Berlin No. 1339) freieren Stil und das Schreitmotiv bei Aias; auch ist hier der Pfeil angegeben, der Achilleus in den Fuss getroffen. In der griechischen Kunst ist dieser ganze Typus des Aias nur der Epoche des altertümlichen Stiles eigen; nicht durch griechische, sondern durch etruskische Vorbilder, wo der Typus sich länger gehalten, muss er in diesen römischen Kreis gekommen sein. Dagegen ist das erst gegen Ende der Periode im reinen gräcisierenden Stile auftretende Bild des gewaltig vorkämpfenden Aias auf dem Schiffe, dem sein bogenschiessender Bruder Teukros beigegeben ist, aus einem bedeutenden grösseren griechischen Gemälde genommen, das auch von der Tabula Iliaca benutzt worden ist (Fig. 136, Karneol der Coll. Montigny pl. 3, 332; ebenso die Pasten Berlin No. 4291. 4292; moderne Paste ebenda 9615; Gori 2, 27, 5; vgl. Jahrb. d. Inst. 1894, S. 150). — Achilleus sehen wir ferner leierspielend, im strengen Stile (Tafel XXIV, 19), Gefangene tötend (Tafel XXIII, 55 und Berlin No. 611. 612), im Amazonenkampf (Tafel XXIII, 64) und besonders häufig mit Penthesileia (Tafel LXIV, 46. 48; XXIII, 65 und die dort im Texte genannten Repliken; dazu Sard der Coll. Montigny pl. 4, 551)[1], die hier meist nackt erscheint (halbbekleidet Tafel LXIV, 46), was schwerlich griechische, sondern italische vergröbernde Erfindung ist, wo die sterbende Amazone durch körperlichen Reiz den Helden rührt; die Gruppe ist völlig verschieden von der in der späteren griechisch-römischen Kunst gewöhnlichen.

Fig. 136.

Eine interessante grössere Darstellung ist die des Kampfes um Patroklos Leiche Tafel XXIII, 4, die der Ilias ziemlich genau entspricht; auch sie scheint italischer Erfindung, wie namentlich die realistische Schilderung des gedrängten Heerhaufens der Trojaner andeutet; die Waffenröcke haben die ausgeschnittene italische Form. Sehen wir hier engen Anschluss an die Ilias, so haben wir in Tafel XXIII, 44 in der Gruppe des steinwerfenden Aias und des furchtsamen Odysseus ein Beispiel freier umbildender Behandlung der poetischen Vorlage. — Der Abschied Hektors von Andromache und dem Kinde erscheint in rührenden Bildern (Tafel XXIII, 54. 56), wo Hektor entweder noch ruhig steht oder sich schon zum Gehen wendet. Die Amme, welche die Ilias erwähnt, fehlt, da sie für die künstlerische Behandlung der Szene nur störend gewesen wäre. Die Gemmen sind ohne Zweifel durch malerische Behandlungen des Gegenstandes angeregt; nach einer zufällig erhaltenen Nachricht befand sich ein solches Gemälde in Velia, wo es einst die Porcia zu Thränen rührte (Plut., Brut. 23). Im wesentlichen dieselbe Szene, aber in einer jüngeren Ausgestaltung, wo Hektor heftig wegschreitet, sehen wir auf der nicht mehr in unseren Kreis gehörigen späteren Gemme Berlin No. 2329, mit welcher wieder die Tabula Iliaca übereinstimmt.[2]

Ueberhaupt lässt sich beobachten, dass die ganze auf die Ilias bezügliche Typenreihe unserer Gemmen mit derjenigen auf der Tabula Iliaca, die ihrerseits grossenteils auf griechische Gemäldeserien oder Buchillustrationen zurückzugehen scheint, die im ersten Jahrhundert v. Chr.

[1] Fröhner im Auktionskatalog der Coll. Montigny beschreibt die Darstellung in der Flüchtigkeit als Aeneas und Julus! Der Sard ist von geringer Arbeit, hat aber den Strichrand bewahrt; ganz übereinstimmend die Pasten Berlin No. 617—621.

[2] Vgl. Brüning im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 149, wo eine moderne Kopie des Berliner Steines No. 2329 abgebildet ist.

in Rom bekannt waren[1], nicht viele Berührungen hat. Die Typen unserer Gemmen sind im ganzen älter und zu einem guten Teile italischen Ursprungs. Erst die späteren innerhalb unserer Klasse nähern sich jenem jüngeren Typenkreise.

Eine eigenartige, von allen anderen abweichende Darstellung der Einholung von Hektors Leichnam durch Priamos sehen wir Tafel XXIV, 23. Hektors Schleifung zeigt ein in Capua gefundener quergestreifter Sardonyx, der hierher gehört (Bull. Napol. VI, 4, 3; p. 83), ebenfalls abweichend von den gewöhnlichen Typen; das Gespann, an das Hektor gebunden, steht ruhig; Achill spricht mit den auf dem rechts angedeuteten trojanischen Burgthor stehenden Personen, einer grösseren und einer kleinen, womit vielleicht Andromache und ihr Kind gemeint ist. Auch das Bild der Schleifung Tafel LXIV, 49 ist von dem Motiv der Tabula Iliaca und den mit ihr übereinstimmenden späteren Reliefs und Gemmen (vgl. Brüning im Jahrb. d. Inst. 1894, 154) sehr verschieden, indem hier Achill nicht wie dort im Gespräche mit einem Genossen (Odysseus) den Kopf umdreht, sondern vollständig rückwärts gewendet ist, im Begriffe, wie es scheint, den Leichnam durch Lanzenstiche zu schänden. Priamos vor Achill, ebenfalls anders als später, Taf. LXV, 15.

Sehr zahlreich sind die Heldenbilder, die einen allgemeineren Charakter haben, die ganz im Sinne der Kampfesszenen der Ilias gestaltet, aber nicht individuell genug sind, um bestimmt gedeutet werden zu können, obwohl sie zum Teil gewiss bestimmte Vorgänge darstellen sollen. Darunter sind die älteren, an die etruskische Weise sich näher anschliessenden Bilder einförmiger, reicher und mannigfaltiger die jüngeren, bei denen griechische Gemälde oder Buchillustrationen vielfach die Quelle gewesen zu sein scheinen. Charakteristisch ist, dass viel weniger der mutige Kampf selbst, als vorbereitende und nachfolgende Momente, namentlich aber die Leiden der Verwundung geschildert werden. So sehen wir mehrfach einen ins Knie gesunkenen Verwundeten, der von zwei Genossen unter den Armen gestützt wird (Tafel XXIII, 2. 3 und eine den Nicolo nachahmende Paste in Wien No. 427 neuer Aufst.; vgl. den spätetruskischen im nachgeahmt strengen Stile gehaltenen Skarabäus Tafel XX, 23); oder es ist nur ein Genosse gebildet, der den knieenden Verwundeten unterstützt und meist zugleich nach dem Feinde ausschaut (Tafel XXIII, 33—35 und Berlin No. 656. 657. 604—609, darunter 606 auf eine malerische Vorstufe der Pasquino-Gruppe zurückgeht), oder den Freund aufzurichten strebt (Berlin No. 653. 654). Mehrfach sehen wir ferner einen am Beine verwundeten Helden, der von einem anderen verbunden wird; der Verwundete ist dabei zum Teil stehend gebildet, der Verbindende als kleinerer Mann in Chiton, vielleicht der Arzt Machaon (Tafel XXIII, 6 und Berlin No. 681—684); das Motiv ist sehr ähnlich auf einem pompejanischen Bilde für den verwundeten Aeneas (Giornale degli scavi 1862, tav. 8) und auf einem römischen Sarkophage für Adonis (Robert, Sarkophagreliefs III, 1, Tafel 4, 15; S. 18) verwendet; es liegt gewiss ein älteres Gemälde zu Grunde. Zum Teil aber ist der Verwundete sitzend dargestellt; auch hier pflegt die Wunde am Oberschenkel zu sein; der Verbindende ist mehrfach als jugendlicher Held gebildet (Tafel XXIII, 18—20; Berlin No. 675. 685—687). Endlich kommt es auch vor, dass der Verwundete kniet und am Arme verbunden wird (Tafel XXIII, 7). Diese Motive werden alle auf die griechische Malerei des fünften Jahrhunderts zurückgehen; dies ist besonders deutlich bei den Gruppen, wo der Verwundete wankenden Schrittes von einem Genossen aus der Schlacht geführt wird (Tafel XXIII, 36 bis 38; Berlin No. 658—663), indem wir ähnliche noch auf griechischen Reliefriesen jener Epoche besitzen.

[1] Vgl. Brüning a. a. O. 164.

Eine beliebte Gruppe war die, wo ein Held von zwei Genossen, auf deren Schultern er die Arme legt, geführt wird (Tafel XXIII, 39 und die dort genannten Repliken; XXV, 12). Die Dreie schreiten indes immer so wacker und lebhaft aus, dass hier von einer Verwundung wohl nicht die Rede sein kann. Ihr Auftreten ferner ist nicht das übliche der griechischen Helden; alle drei sind nicht nackt, sondern in schwerer Rüstung, die prunkvollen und etwas derb angedeuteten Schmuck trägt. Ich komme daher immer wieder zu der Vermutung, dass hier die berühmten „trigemini fratres", die römischen Drillinge, die Horatier dargestellt seien, wie sie vereint und kampfesdurstig, umblickend zu den ihnen ermunternd zurufenden Volksgenossen auf die Walstatt eilen; das Motiv des mittleren, der die Arme um die anderen legt, würde dann nur die innige Einigkeit der Dreie bedeuten sollen. Die Szene war ohne Zweifel in Ennius' Annalen (im zweiten Buche) ausführlich geschildert, und die poetischen Farben, welche die Erzählung bei Livius hat, werden vermutlich, wenn auch nur indirekt, einem nationalen Dichter verdankt. Ein Nachklang auf Siegelbildern, deren Erfindung eben der Enniusepoche angehört, dürfte uns nicht überraschen. Die Drillinge konnten als solche nur durch innigste Vereinigung gekennzeichnet und auch nur vor dem Kampfe, d. h. als sie noch alle drei lebten, verständlich dargestellt werden. So mag jener Typus entstanden sein.

Durch Hervorhebung der reichgeschmückten Rüstung und die Eigenart des breiten, vollen, nicht knappen Stiles ist diesem Typus ein anderer verwandt, der ebenfalls sehr beliebt war. Er stellt einen mit gezücktem Schwerte am Boden kauernden Krieger dar, welcher überaus reiche, aber von der der griechischen Helden sehr verschiedene Rüstung trägt (Tafel XXIII, 24—29; LXI, 54); interessant ist namentlich der Streif konvexer schmaler Schienen, der mehrfach am Rückenteil des Panzers erscheint; auch kommen statt voller Bein- nur Knieschienen vor; die Backenklappen des Helmes sind heruntergeschlagen. Es ist gewiss ein römischer Kriegsheld gemeint. Er blickt immer, während er das Schwert gezückt hält, mit gespannter Aufmerksamkeit auf den Boden. Das kann nicht bedeutungslos sein. Er ist sicher nicht verwundet; denn er kauert in einer Stellung, die starke Muskelanspannung verlangt. Der auf den Boden geheftete Blick macht es auch unmöglich, etwa einen Krieger im hinteren Gliede zu erkennen, der kauernd wartet bis seine Reihe aufstehen und eingreifen darf (vgl. z. B. die „triarii genu dextro innixi" bei Liv. 8, 9); denn ein solcher müsste doch aufmerksam geradeaus nach dem Feinde zu blicken; auch wäre der Gegenstand kaum bedeutungsvoll genug. Es muss hier doch wohl ein römischer Nationalheld in einer für ihn charakteristischen Situation gemeint sein. Sieht dieser Krieger, der so gespannt auf den Boden blickt und die Erde mit dem Schwerte zu schlagen scheint, nicht aus wie einer der die Geister in der Erde ruft? Sollte es ein Held sein, der sich der Erdgöttin drunten und den abgeschiedenen Geistern weiht? Die Römer hatten einen solchen Nationalhelden in P. Decius Mus, der als Konsul um 340 v. Chr. während der Schlacht sich und das Heer der Feinde „deis manibus matrique terrae" (Liv. 8, 6. 9; vgl. 10, 28. 29) devovierte, und der Sohn soll um 295 in der Schlacht bei Sentinum den Vater nachgeahmt haben. Jene ältere That war ohne Zweifel in der nationalen Poesie gefeiert, und bei Livius klingt noch deutlich eine poetische Behandlung nach, mit der freilich (wohl schon in der Quelle des Livius) eine antiquarisch gelehrte verarbeitet scheint, welche die Ceremonie der Devotion schilderte. Nach dieser hat Decius, der Weisung des Pontifex folgend, die toga praetexta genommen, sich damit das Haupt verhüllt und, auf einem Speere stehend, das ihm von dem Pontifex vorgesagte beschwörende Gebet gesprochen (Liv. 8, 9). Sollte hier nicht vielleicht durch

antiquarische Gelehrsamkeit ein älteres einfacheres poetisches Motiv verdrängt sein, wo der Held selbst die Mutter Erde und die Unterirdischen rief? Eine künstlerische Darstellung jedenfalls konnte jene ganz verhüllte Gestalt nebst dem Pontifex nicht brauchen, da durch diese die Sache niemals deutlich geworden wäre.

Eine andere sehr beliebte Heldengestalt, die aber in griechischem Kostüme, also nackt mit Helm und Schild aufzutreten pflegt, ist die, von welcher Tafel XXIII, 1. 5. 8—14 (vgl. die dazu genannten Repliken) die besten erhaltenen Proben geben. Der Held, von Pfeilen zu Tode verwundet, matt zusammengesunken — was zum Teil in vorzüglicher Weise ausgedrückt wird — rafft den letzten Rest von Kraft zusammen, um, bevor er selbst tot zusammenbricht, noch mit dem eigenen Blute, sei es mit einem Pfeile oder dem Finger selbst, auf einen der Schilde der besiegten Gegner das siegverkündende Wort *vici* oder *victoria* zu schreiben. Zuweilen sind nur die Waffen der getöteten Feinde, zuweilen auch zwei Leichen angegeben. Es giebt nur eine berühmte Geschichte aus dem Altertum, auf welche dieses Bild passt; man hat längst erkannt, dass hier Othryades dargestellt ist, der spartanische Held, in dem sagenumwobenen Kampfe der Spartaner und Argiver um Thyrea. Die Gemmen gehen indes nicht auf die ältere einfache und nüchterne Erzählung zurück, die bei Herodot vorliegt (1, 82), sondern auf eine spätere wirkungsvolle poetische Gestaltung, die einen Dichter hellenistischer Zeit, etwa von der Art wie Rhianos, zum Autor gehabt haben wird und die, wie unsere Gemmen lehren, in Rom in der Epoche des Ennius wohl durch eine lateinische Uebertragung bekannt und, indem sie dem römischen Geschmacke zusagte, beliebt geworden war. Auch in die Rhetorenschulen ging diese Fassung über und war hier bis in das späte Altertum überaus beliebt. Argiver und Spartaner hatten je dreihundert Mannen ausgewählt, deren Kampf das Schicksal von Thyrea entscheiden sollte; von den Argivern bleiben beim Einbruch der Nacht noch zwei übrig, die sich zu den Ihren zurückziehen, von den Spartanern nur der eine Othryades. Dieser nun bleibt nach jener jüngeren poetischen Wendung, der unsere Gemmen folgen, zu Tode verwundet auf dem Schlachtfeld liegen, hat aber noch so viel Kraft, mit letzter Anstrengung den gefallenen Feinden die Schilde auszuziehen, davon ein Tropaion zu errichten und mit seinem eigenen Blute auf einem der Schilde den Sieg der Seinen zu verkünden; unmittelbar darauf sinkt auch er tot darnieder. Diese Ueberlieferung[1] stimmt genau mit unseren Gemmen.

Es kommen noch manche griechische Heldengestalten vor, die in verschiedenen Motiven verwundet und zusammensinkend dargestellt sind, aber nicht sicher benannt werden können (Tafel XXIII, 17; XXV, 5; Berlin No. 568—578); mehrfach ist der Held wie jener Othryades von einem Pfeil verwundet (Tafel XXIII, 23; Berlin No. 572). Häufig erscheint ein in das

[1] Die antiken Erwähnungen sind gesammelt von Kohlmann im Rhein. Mus. f. Philol. Bd. 29, 1874, S. 463ff., doch mit mangelhafter Kritik behandelt. Das älteste erhaltene Zeugnis der von den Gemmen befolgten Version bietet das Epigramm Anth. Pal. 7, 430 des der hellenistischen Epoche, wahrscheinlich noch dem 3. Jahrh., angehörigen Dichters Dioskurides. Nach diesem lautete die blutige Inschrift auf dem Schilde Νίκα Λακώνων, ganz wie die Gemmen dies lateinisch andeuten. Die Geschichte, wie sie am ausführlichsten bei Ps. Plut., parall. min. 3 und Stob., floril. 7, 67, verkürzt bei Suidas, s. v. Ὀθρ. u. a. steht, stammt aus den Rhetorenschulen. Der bei Ps. Plut. citierte angebliche Historiker, der Korinther Chrysermos, und sein Werk Πελοποννησιακά sind offenbar willkürliche Rhetorenerfindung, ganz wie die Ἰταλικά des „Aristides von Milet", aus denen ebendort das albern in den Rhetorenschulen ersonnene römische Gegenstück der Othryadesgeschichte angeführt wird, wo sie auf den Konsul Postumius nach dem Unglück in den caudinischen Pässen übertragen ist (vgl. über die Schwindelerzählungen aus jenen Ἰταλικά Schwegler, röm. Gesch. I, 123; Susemihl, gr. Liter. in d. Alexanderzeit II, 574). Auch das Citat bei Stob., flor. 7, 67 ἐκ τῶν Θησέως (Müller, frgm. hist. 4, 519) ist wohl ein erfundenes. Die Inschrift auf dem Schilde lautete nach „Chrysermos" Διὶ τροπαιούχῳ, nach „Theseus" Λακεδαιμονίων κατ' Ἀργείων, also anders als in jener älteren dichterischen Gestaltung, welcher die Gemmen folgen.

Knie gesunkener Held, der sich einen Pfeil aus dem Fusse zieht (Tafel XXIII, 30; XXV, 6; Berlin No. 579. 584. 587); man pflegt ihn als Achilleus zu erklären[1]; doch zog dieser sich ja den Pfeil nicht aus, sondern starb gleich an dem Schusse, der auch die Ferse, nicht den vorderen Fuss traf; ich habe deshalb (im Tafeltexte) Diomedes vorgeschlagen, der sich, Ilias 11, 398, einen von Paris gesandten Pfeil aus dem Fusse zieht. Auch könnte man an die bei Servius zu Verg. Aen. 3, 402 aus unbekannter Quelle berichtete Sage denken, wonach Philoktet sich beim Bogenschiessen verwundet, indem ihm einer der vergifteten Pfeile des Herakles auf den Fuss fällt, denselben Fuss, mit dem er das Grab des Herakles berührt hatte, das er nicht verraten durfte. Doch bleibt die Deutung aus der Ilias wohl wahrscheinlicher. Bei Tafel LXIV, 47, wo der Pfeil in der Ferse steckt und nicht herausgezogen wird, ist indes offenbar an Achilleus gedacht. — Der Verwundete in italischer Kriegertracht Tafel XXII, 45, dessen Gesicht vom Helme verdeckt wird, ist eine Spielerei des Tiefschnitts, wie auf diesen Gemmen manches Analoge erscheint (vgl. Tafel XXIII, 11; XXV, 5).

Nicht selten sind indes auch unverwundete Einzelgestalten von Helden, die sich rüsten, die Beinschienen anlegen (Tafel XXI, 35; Berlin No. 507—513), ruhig stehen, oft mit dem Helme auf der Hand (Tafel XXII, 42; XXIII, 63; Berlin No. 821—834), oder den Helm aufnehmen (Berlin No. 496); auch stehen sich zweie gegenüber (Tafel XXII, 37. 51), oder es hilft eine Frau bei der Rüstung, wobei man an Hektor und Andromache oder auch Thetis und Achilleus denken kann (Tafel XXIII, 57. 58; Berlin No. 720—723). Kampfgruppen sind verhältnismässig selten (vgl. Tafel XXIII, 21. 22 mit Motiven etruskischer Skarabäen strengeren Stiles; im freien Stile kommen Gruppen homerischer Art vor, Helden, die vorstürmen, über Verwundete, die sie beschirmen, oder es sucht ein Held, gedeckt von einem Genossen, einen erlegten Feind der Waffen zu berauben (Tafel XXIII, 31; Berlin No. 624—631).

Ein toter Held wird von zwei anderen auf den Kriegswagen gehoben, auf einem quergestreiften Sardonyx der früheren Sammlung Montigny (coll. Mont. pl. III, 315; beistehend Fig. 137), der noch ein wenig gebundenen Stil und den Strichrand zeigt; die gleiche Komposition auf Pasten in Berlin (No. 4282—4284); dieselbe erscheint auf der Tabula Iliaca (No. 34 Jahn) für die Bergung des toten Patroklos verwendet, obwohl dieser in der Ilias gar nicht auf einen Wagen gehoben wird. Offenbar hat jene Tafel einen älteren bildlichen Typus der Bergung eines toten Helden für Patroklos benutzt. — Umgekehrt hat eine Gemme (Tafel XXII, 46) das alte Schema des Aias, der den toten Achill trägt, erweitert und verwendet zur Darstellung der Bergung der Freundesleichen überhaupt.

Fig. 137.

An die verwundeten Helden ist auch die sehr beliebte Figur des Philoktet anzuschliessen. Der Held erscheint in verschiedenen Motiven; wir sehen ihn, wie er den Bogen des Herakles spannt (Tafel XX, 67) und wie er von der Schlange gebissen wird oder die Schlange abzustreifen sucht (Tafel XXI, 1. 2; LXII, 1), vor allem aber, wie er, einsam und verlassen auf seiner Insel, mit der schwärenden Wunde am Bein, sich mühsam hinkend fortschleppt. Wenig charakteristisch und ganz an die üblichen etruskischen Skarabäenmotive anschliessend, ist die Gestaltung dieses Stoffes bei Tafel XXI, 19, wo Philoktet sich nur mit der einen Hand am Felsen hält. Dagegen ist es eine treffliche Erfindung, wenn er, wie Tafel XX, 68. 69; XXI, 23. 24; Berlin No. 530—534, im hinkenden Schreiten mit der Linken sich an einem

[1] Overbeck, Gall. her. Bildw. S. 538; der dort an erster Stelle genannte Berliner Karneol ist modern (Berlin No. 9337).

vorspringenden Felsen hält und zugleich die Rechte auf einen Stock stützt. Dabei war es freilich nicht gut möglich, ihn im Besitze seiner charakteristischen Waffe, des einzigen Schatzes der ihm geblieben, des Bogens und Köchers des Herakles zu zeigen. Deshalb liessen andere Gemmenschneider den Felsen weg und gaben ihm jene Waffe in die nun frei gewordene Linke, während das Stützen der Rechten auf den Stock beibehalten wurde (Tafel XXI, 20—22); doch hat man auch versucht, die Figur nach der anderen Seite wendend, beides, das Felsstützen und das Bogenhalten zu vereinigen (Berlin No. 535. 536). Endlich kommt es auch vor (Tafel XXI, 25. 26; auch Berlin No. 383 scheint hierherzugehören), dass der Held nicht im hinkenden Ausschreiten, sondern ziemlich aufrecht stehend gebildet ist, aber doch auf den Stock gestützt und den kranken Fuss entlastend; er trägt den Köcher und Bogen. Dieses Motiv, das in seinen wesentlichen Zügen auch auf einem pompejanischen Wandgemälde (Annali 1881, I) erscheint, hat am ehesten statuarischen Charakter und könnte daher wohl von der Statue des Pythagoras herstammen, die sich zu Syrakus befand[1], während jene anderen Motive eher der Malerei entstammen werden, die sich mit dem Thema ja gerne befasst hat; wissen wir doch von berühmten Bildern des Aristophon und des Parrhasios, die den Jammer jenes Helden ergreifend darstellten. — Endlich kommt noch ein ganz gewiss der Malerei entlehntes Motiv vor, von dem schon oben die Rede war; Philoktet liegt als Kranker am Boden und fächelt die schmerzende, von Mücken umschwirrte Wunde mit dem Flügel eines Vogels, den er zur Nahrung sich erlegt (Berlin No. 539—542); einmal ist Odysseus hinzugefügt, der ihm den Bogen stiehlt (Tafel XXI, 27). Wir haben S. 158, Taf. LVII, 3 das Bild auf einem hellenistischen Kameo in dem Stile dargestellt gefunden, wie er dem Originalgemälde eigen gewesen sein muss, welches vielleicht mit dem einst in Epigrammen gepriesenen „Kranken" des Malers Aristides identisch war.[2] In affektiert altertümlichen Stil übertragen fanden wir es Tafel XVIII, 64; vgl. oben S. 195; etwas steif etruskisierend sind auch die hier behandelten Gemmen.

Wenn wir schliesslich fragen, weshalb Philoktet gerade unter die in diesem italischen Kreise besonders beliebten Heroen gehört, so haben wir uns zu erinnern, dass auch Philoktet einer jener Helden des troischen Cyklus ist, der in Italien eine zweite Heimat gefunden hat. Insbesondere ward er in Petelia als Gründer der Stadt verehrt.[3] Im zweiten punischen Kriege trat diese Stadt etwas hervor. Während ihre ganze Umgebung zu Hannibal abgefallen war, hielt sie allein treu zu den Römern; ihre Klagen und ihr Hilfegesuch in Rom erregten ungeheures Mitleiden (ingentem misericordiam moverunt, Liv. 23, 20), doch Rom konnte nicht helfen; nach heldenmütiger Verteidigung, die Livius (23, 30), wohl unter indirektem Einfluss

[1] Eine Vermutung über einen Torso, der vielleicht auf diese Statue zurückgeht, s. Intermezzi S. 12, Anm. 2. — Die alte schon von Gronovius herrührende Vermutung, dass der „Claudicans" bei Plinius ein Philoktet gewesen sei, bleibt auch dem Zweifel Milchhöfer's (Befreiung d. Prometheus S. 33, A. 23) gegenüber überaus wahrscheinlich. Plinius benutzte eines oder mehrere Epigramme und liess den Namen weg (vgl. Kalkmann, Kunstgesch. d. Plinius S. 213); von den Epigrammen ist uns indes keines erhalten; denn Anth. Plan. 4, 112, das man gewöhnlich hierherzieht, sagt von dem Hinken gar nichts. Uebrigens lässt dieses Epigramm vermuten, dass das Erzbild, auf welches es gedichtet ist, auch den Felsen andeutete, an dem Philoktet ausgesetzt war (οὐκ ἤρκει πέτρη . . . Philoktet spricht: nicht genug mit dem Fels, dem verlumpten Gewand, der blutenden Wunde, den ganzen Jammer hat der Bildhauer auch noch in Bronze gegossen); vielleicht diente der Fels als Stütze wie auf den Gemmen, die das Hinken so vortrefflich darstellen; allein dieser Fels kann doch kaum bei einem Werke des Pythagoras vorausgesetzt werden?

[2] Kalkmann, Kunstgesch. d. Plinius S. 203 vermutet hinter dem Kranken Philoktet, wohl mit Recht. An Aristides' Stil habe ich (Jahrb. d. Inst. 1888, S. 218) bei jenem Kameo gedacht.

[3] Strabo 6, 3, p. 254; Verg., Aen. 3, 402; nach Servius zu der Stelle hatte schon Cato (orig. l. 3, frg. 3 Jordan) die Sage erwähnt, doch dem Philoktet nur die Stadtmauer zugeschrieben.

von Ennius, mit dichterischen Farben schildert, ward die Stadt von Hannibal genommen; als Belohnung für ihre Treue erhielt sie nachher von Rom das Münzrecht für römisches Kupfer. Es wäre wohl möglich, dass diese Umstände beitrugen, den Heros der Stadt, Philoktet, bei den Römern populär zu machen.

Endlich sei hier noch einmal an den schon im vorigen Abschnitte (S. 205) behandelten latinischen Skarabäus mit Laokoon erinnert (Tafel LXIV, 30), der in der Sage Beziehung zur Gründung Roms hatte.

Neben den Helden des troischen Kreises treten die übrigen sehr zurück. Etwas häufiger erscheint allein Perseus (Tafel XX, 71; XXI, 32; XXIV, 7. 9; LXIII, 34), seltener Theseus (Berlin No. 387—390; Tafel XXIV, 20. 32), auffallend selten Herakles, der hier trotz der so zahlreichen Heroendarstellungen doch gar keine irgend hervortretende Rolle spielt (seltene Beispiele sind: Berlin No. 385, allein, stehend; Tafel XXIV, 1 mit Ross; XX, 51. 52 Wasser auffangend, nach einer italischen Sage, worüber oben S. 208). Die Thatsache ist auffallend, da Herkules auf den italischen Skarabäen der unmittelbar vorangegangenen Epoche eine Hauptfigur ist (vgl. S. 196ff. 208f.) und er auch in der unseren Gemmen gleichzeitigen hellenisierenden Gruppe beliebt erscheint.

Mehrfach erscheinen berittene Helden. In dem Krieger, der ein Flügelpferd führt, Tafel XXII, 65. 66, könnte man vielleicht Adrastos mit dem wunderbaren Rosse Arion vermuten. Beliebt ist das Motiv des Helden, der mit Hilfe der Lanze auf sein Ross springen will (Tafel XXIII, 66. 67). Auch ein Held, der sein Ross ruhig führt, erscheint öfter (Tafel XXII, 52. 53). Man könnte an Diomedes denken, der in Italien so heimisch und dessen Besitz an Rossen so berühmt war.[1] Die zwei bärtigen Männer mit den spitzen Piloi, von denen jeder zwei Pferde führt, Tafel XXII, 10, sind aber gewiss nicht die Dioskuren, sondern Figuren aus der Wirklichkeit. Die hohen spitzen Mützen werden mit sonstigem etruskischem Kostüme in Rom bei den Festen getragen worden sein.[2] Vgl. auch Tafel XXVII, 29. Vielleicht sind Reiter bei der festlichen transvectio equitum gemeint. Die Zweizahl der Rosse, die jeder Reiter hat, indem er ein leeres Ross neben sich führt (ebenso Tafel XXVII, 29), erklärt sich durch die Ueberlieferung, dass Tarquinius es eingeführt habe, ut priores equites *binos equos* in proelium ducerent (Granius Licinianus p. 4).

Eine besondere Klasse von Heroen oder Dämonen auf diesen Gemmen ist die, welche wunderbare zauberhafte Arbeit vollbringen. Voran zu nennen ist das beliebte Bild von Dädalos und Ikaros, wie sie sich vorbereiten, um mit künstlichen Flügeln aus der Gefangenschaft auf Kreta zu entfliehen (Tafel XXV, 2; LXIII, 32; vgl. Berlin No. 1383. 1384. 4362 bis 4370). Der Grund, dass wir diesem Bilde hier begegnen, liegt gewiss darin, dass Dädalos eine mit dem Kulte des Apollon zu Kyme eng verknüpfte Figur war. Dieser Apollokultus hatte aber bekanntlich eine ungeheure Bedeutung für Italien, insbesondere Kampanien, Samnium, Latium und Etrurien, wo der heilende sühnende Gott von Kyme sich überall verbreitete, zusammen mit seiner Priesterin, der cumanischen Sibylle. Der Tempel auf der Burg zu Kyme sollte von Dädalos gegründet sein, der sich hierher gerettet und hier seine künstlichen Flügel dem Apollon geweiht hatte. Auf den Thüren des Tempels war die ganze Sage von Dädalos und was mit ihr zusammenhing, wie die Pasiphae- und Minotauros-Geschichte, dargestellt,

[1] Vgl. Klausen, Aeneas u. die Penaten S. 1160.

[2] Ueber die spitzen Piloi als Festtracht und ihre Herkunft vgl. Dieterich, Pulcinella S. 159ff.

welches Bildwerk man für ein Werk des Dädalos ansah.[1] Mit dem Apollonkulte von Kyme verbreitete sich auch die Gestalt des Dädalos, und das Bild des wunderbaren Zauberers, der es verstand auf Flügeln die Lüfte zu durchmessen, ward auf italischen Siegeln beliebt.

An den kunstfertigen Dädalos schliessen sich als nächstverwandte Gestalten die auf diesen Gemmen ebenfalls häufigen Männer, die kunstreiche metallene Gefässe oder metallene Waffen schmieden, hämmern und ciselieren (Tafel XXI, 4. 6; XXV, 4. 16; LXI, 55; Berlin No. 514—519. 1285. 1286. 4642—4648. 6509). Es sind keine gewöhnlichen Arbeiter; sie sind zuweilen ganz nackt; eine mehrfach erscheinende nackte edle Gestalt gleicht ganz der des Hephaistos auf den dem vierten Jahrhundert angehörigen Münzen von Lipara (vgl. zu Tafel XXV, 4). Die dämonische Natur dieser Schmiede wird einmal (Tafel XXX, 34) durch die Abzeichen der Satyrn ausser Zweifel gestellt. Sicherlich gehören diese Gestalten in den grossen Kreis der kunstreichen und zauberkundigen Schmiededämonen, die unter verschiedenen Namen und in verschiedener Individualisierung in der griechischen, wie in der Mythologie anderer indogermanischer Stämme erscheinen.[2] Am wahrscheinlichsten dürfen wir sie hier wohl Daktylen benennen; denn die verwandten Telchinen, an die man auch denken könnte, waren doch wesentlich Meeresdämonen, und man würde diese ihre Eigenschaft, das Walten in Meerestiefe, angedeutet erwarten. Auch die lemnischen Kabiren und die Kyklopen[3] dürften hier kaum in Betracht kommen. Wohl aber passen die Daktylen sehr gut. Die Metallgefässe und Waffen, an welchen die Männer unserer Gemmen hämmern, sind die Dinge, welche allerwärts die mythischen Schmiede beschäftigen und aus denen die Schätze der alten Sagen bestehend gedacht wurden. Zu Siegelbildern waren die Daktylen aber besonders durch ihre Eigenschaft als Zauberer geeignet. Wie schon Ephoros berichtete (bei Diod. V, 64), pflegten sie als gewaltige Zauberer die Beschwörungen und heiligen Weihen, und Orpheus sollte ihr Schüler gewesen, von ihnen die Weihen und Mysterien gelernt haben. Dass die Daktylen speziell in den orphisch-pythagoreischen Kreisen in Unteritalien bekannt waren und als ursprüngliche dämonische Lehrer eine Rolle spielten, geht aus der Nachricht (bei Porphyrios, vita Pythag. 17) hervor, dass der Lehrer des Pythagoras einer der Daktylen Namens Morges gewesen sei. Morges ist aber der Name eines alten eingeborenen heroischen Königs in Unteritalien (nach Antiochos von Syrakus frg. 3, Müller, fr. hist. gr. 1, 181). Die unteritalischen Pythagoräer führten also ihre Lehre wie die Orphiker auf die zauberischen Schmiedegeister, die Daktylen zurück und suchten zugleich an die einheimische unteritalische Sagengeschichte anzuknüpfen. Von dem weitreichenden Einflusse der orphisch-pythagoreischen Kreise Unteritaliens auf die Typen dieser Gemmengruppe werden wir später noch deutlichere Spuren bemerken.

Den Typen der Schmiededämonen sehr ähnlich sind die des Schiffsbauers, der sowohl sitzend als stehend, meist den einen Fuss höher aufsetzend vorkommt (Tafel XXI, 7—9; Berlin No. 519—525. 6507). Auch hier ist gewiss eine mythische Figur gemeint. Es kommt auch vor (Berlin No. 526), dass der Schiffsbauer zugleich als Bildschnitzer charakterisiert ist. Dies passt vollkommen zu Argos, der sowohl Erbauer des wunderbaren mit Sprache und weissagender Kraft begabten Schiffes der Argo als Verfertiger heiliger Schnitzbilder von Gottheiten war. Auch hier ist die zauberische Kraft der Person Grund ihrer Aufnahme unter die Siegeltypen.

[1] Vergil Aen. VI, 14 ff. und Servius dazu.

[2] Vgl. was ich im Jahrb. d. arch. Inst. 1891, S. 123 f. angeführt habe.

[3] Vgl. a. a. O.

In diese Reihe gehört nun auch der wunderbarste der Bildner und Künstler der Sage, Prometheus, der den Menschen bildet. Er ist auf unseren Gemmen eine beliebte Figur (Tafel XXI, 56—61; Berlin No. 444—456), die in verschiedenen Varianten erscheint, bald bärtig, bald unbärtig, zuweilen, zur Andeutung der Würde des Titanen, mit dem Scepter; er bedient sich manchmal einer Messschnur oder Messstange, um die Proportionen festzustellen; von der menschlichen Figur, die er zu bilden im Begriffe ist, pflegt der Torso mit dem Kopfe fertig und auf Stützen aufgestellt zu sein; er ist meist beschäftigt die Extremitäten anzusetzen. Der Torso ist gewöhnlich, aber nicht immer männlich; Tafel XXI, 60 ist er weiblich. Einmal schauen zwei Tiere, Pferd und Widder, dem Wunder des neu entstehenden Menschen zu (Tafel XXI, 61); sie vertreten die Tierwelt, die Prometheus vor den Menschen gebildet hat.

Die Vorstellung von Prometheus als dem Menschenbildner ist bekanntlich verhältnismässig jung.[1] Der Vasenmalerei und der ganzen Kunst vor Alexander ist sie durchaus fremd. Die Vorstellung der älteren Zeit, die in Hesiod ihren klassischen Zeugen hatte, wusste nur, dass die Götter oder speziell Hephaistos das erste Weib aus Thon gebildet habe. Doch erweiterte sich dies allmählich zu dem Begriffe, dass alle sterblichen Wesen, Tier und Mensch, von den Göttern aus Erde oder einer Mischung von Erde und Feuer gebildet worden seien; es scheint durch die Popularphilosophen dieser Schöpfungsgedanke gegen Ende des fünften Jahrhunderts verbreitet worden zu sein; der Sophist Protagoras spricht ihn aus (bei Plato, Protag. cap. 11), und bei Aristophanes reden die Vögel von den Menschen als von Gebilden aus Thon (πλάσματα πηλοῦ, av. 686). War diese Schöpfungsvorstellung einmal geläufig, so brauchte man auch einen Schöpfer, und dazu eignete sich Prometheus am besten, der den Menschen das Feuer gebracht und damit zugleich — nach Protagoras' Darstellung — die kunstfertige Weisheit. Jetzt, im vierten Jahrhundert, ward Prometheus auch der Bildner von Mensch und Tier. Wahrscheinlich waren es auch hier Popularphilosophen, welche die Vorstellung ausbildeten und verbreiteten. Der Dichter der neueren Komödie Philemon, in der Epoche um 300 v. Chr., nimmt schon wie auf eine bekannte Legende darauf Bezug, dass Prometheus die Menschen sowohl wie alle lebenden Wesen, alle Tiere gebildet und ihnen ihren Charakter verliehen habe; während bei Menander Prometheus nur als der Bildner der verhassten Weiber erwähnt wird, im Anschlusse an die ältere Vorstellung, wo nur das Weib aus Thon geschaffen wird. Der Philosoph Herakleides vom Pontos[2], der Platon's und Aristoteles' Schüler war, hatte von dem schönsten Menschen berichtet, den Prometheus gebildet, der Phainon geheissen und der von Zeus, den Eros aufmerksam gemacht, durch Hermes zur Unsterblichkeit geholt worden sei und als Planet am Himmel glänze. In der hellenistischen und späteren Zeit ist dann Prometheus als der Bildner aller lebenden Wesen ganz geläufig. Ich möchte vermuten, dass in Italien zunächst die Pythagoreer und Orphiker den menschenbildenden Prometheus acceptierten[3] und verbreiteten und dass er daher auf unseren Gemmen so beliebt ist. Dass hier das Ausmessen der Proportionen so besonders betont wird, scheint mir die Vermutung pythagoreischer Quelle zu stützen, zu welcher die Hervorhebung von Maass und Zahl bei dieser Schöpfung sehr passen würde. Indes wir werden später noch deutlichere pythagoreische Spuren auf unseren Gemmen finden.

[1] Vgl. Preller-Robert, griech. Myth. 1, 81.

[2] Bei Eratosthenes catast. p. 194 Robert.

[3] Auch in der orphischen Theogonie wurden die Menschen als aus Erde gebildet dargestellt; von wem wissen wir nicht, da wir nur unklare byzantinische Berichte haben, die nur die Uebereinstimmung mit Moses hervorheben (Orph., frg. 76 Abel; vgl. Lobeck, Aglaoph. p. 580).

Wie wir schon eingangs bemerkten (S. 227), haben die Gemmen dieser Klasse eine besondere Vorliebe für Vorgänge religiöser, sakraler Art. Ein Teil dieser Bilder ist aber dadurch, dass die Personen als Heroen in der allgemeinen idealen Heldentracht erscheinen, in eine höhere Sphäre gerückt.

Ein sehr häufig wiederholtes Bild ist das des Helden, der Orakel sucht; er thut es nach echt italischer Weise; dem Typus liegt nämlich der Brauch des uralten berühmten Orakels des Mars zu Tiora Matiene im Sabinerlande zu Grunde. Ein Specht, der heilige Vogel des Mars, der picus Martius ist es, der auf einer hölzernen Säule sitzend dem fromm fragenden Helden Antwort erteilt (Tafel XXIV, 10. 16. 17 und die zahlreichen im Texte zu 10 genannten Repliken und Varianten). Der Orakelgottheit kommt die Schlange zu, die sich um die Säule schlingt; der Widder ist das Opfertier, das auch sonst für Mars bezeugt ist. — Der sehr ähnliche, ebenfalls häufig wiederholte Typus Tafel XXIV, 11 (Repliken sind im Texte dazu erwähnt; hierher gehört auch Tafel LXIV, 43) stellt nicht das Orakel des Spechts dar, der hier mit samt der Säule fehlt; der Widder ist schon geopfert; sein Kopf pflegt auf dem Altare zu liegen, das Fell ist an den Zweigen eines Baumes aufgehängt, um den sich die Schlange windet. Hier möchte man an Jason oder besser an Phrixos denken, der den goldenen Widder geopfert und sein Fell im Heiligtum des Ares aufgehängt hat (vgl. Diod. 4, 47). Doch scheint mir der enge Zusammenhang mit dem vorigen Typus, wo sicher ein orakelsuchender Held gemeint ist, eher dafür zu sprechen, dass das Widderfell doch nicht das goldene des Phrixos ist, sondern allgemeinere Bedeutung hat. Widderfelle spielen im Altertum bekanntlich bei Sühnungen wie beim Orakelsuchen eine Rolle[1], allerdings meist in der Weise, dass man auf dem Fell des geopferten Widders steht, sitzt oder liegt.[2] Doch könnte in Orakelkulten wohl auch das Aufhängen des Widderfelles üblich gewesen sein[3] und vielleicht der entsprechende Zug der Phrixos-Sage eben auf solchem alten Brauche basieren. In Latium war Faunus ein altertümlicher Orakelgott; in seinem Haine schlachtete man Widder und legte sich auf die ausgebreiteten Felle zum Schlafe; dann ertönte die wunderbare Stimme des unsichtbaren Faunus und erteilte Orakel. Dieser Brauch erhellt aus den Legenden von Numa und von dem König Latinus bei Ovid, fasti 4, 649 ff. und Vergil, Aen. 7, 81 ff. In einer anderen Geschichte von Numa bei Ovid, fasti 3, 291 ff. erscheinen Picus, der Specht, als menschlich-dämonische Person gedacht, und Faunus, beide nebeneinander als wahrsagende Walddämonen (silvestria numina); Numa schlachtet ein Schaf und fängt sie beide wie Midas den Silen durch Wein, den er ihnen hinsetzt. Die enge Zusammengehörigkeit und der Parallelismus der beiden Gemmentypen, die wir betrachteten, würden sich, wie mir scheint, sehr gut erklären, wenn der eine das Orakelsuchen bei Picus, der andere dasselbe bei Faunus darstellen würde.

Ebenfalls an eine Art von Orakel, und zwar an die in Italien alteinheimischen und in der älteren Zeit überaus beliebten Losorakel, erinnert der häufig wiederholte Siegelbildtypus Tafel XXII, 47. 49 (Repliken im Text zu 47). Es sind drei oder auch nur zwei Heroen, welche in einem Heiligtume losen. Die Lose befinden sich in einer Urne; einer der Helden beugt sich, um ein Los herauszuziehen. Man pflegt das Bild auf die losenden Herakliden zu

[1] Vgl. zuletzt Diels, sibyllin. Blätter S. 70.

[2] Doch in dem von Dikaearch, frg. 60, 8 (Müll.) berichteten Gebrauche im Kulte des Zeus Akraios wurden die als Sühnesymbole dienenden Widderfelle von den Verehrern zur Umhüllung benutzt. Vgl. Preller-Robert, gr. Myth. 1, 144.

[3] Die Jamiden zu Olympia weissagten nach Herakleides περὶ χρηστηρίων (Schol. Pind. Ol. 6, 111) aus den Fellen der Opfertiere und zwar aus der Richtung ihrer Schnittlinien.

deuten. Ich möchte, da die Teilung des Peloponneses für die Italiker doch ohne Interesse und Bedeutung war, eher vermuten, dass es sich um eine analoge italische Sage handle, die etwa jener von den Herakliden nachgebildet war: italische Stammeshelden, die um Landbesitz losen. Gegen die Annahme, dass es sich nur um Befragung eines Losorakels („sortes tollere“) durch Helden handle, spricht wohl die ständige Mehrzahl dieser, die darauf deutet, dass sie unter sich losen. — Dagegen beziehen sich vielleicht Tafel XXII, 28 und XXV, 3, sowie Berlin No. 746 wirklich auf das Befragen der Zukunft durch ein aus einer Urne zu ziehendes Los.

Ein solennes Stieropfer stellt das ebenfalls häufig wiederholte und variierte Bild Tafel XXII, 54—57 dar. 56 bildet eine Ausnahme, indem hier nur ein Priester und seine Gehilfen, keine Krieger beim Opfer anwesend sind; 54 bringt zwar der Priester die Spende dar, aber die übrigen Teilnehmer sind Krieger. Die Regel aber ist, dass nur Krieger anwesend sind, deren einer auch die Spende über dem Altare vollzieht (Tafel XXII, 55. 57; Berlin No. 750 bis 764; British Mus. No. 1462). Die Tracht der Krieger ist zum Teil die italische. Es kann hier nicht ein gewöhnliches Stieropfer gemeint sein; es muss ein bedeutungsvolles sein. Das kriegerische Opfer gilt gewiss dem Mars. Man erinnert sich des bei Livius 7, 37 und Plinius 22, 9 erzählten Vorgangs, wie P. Decius Mus den auserwählten weissen Stier mit vergoldeten Hörnern, den er als Ehrengeschenk erhalten, dem Mars opfert. Doch ist bei Erklärung unseres Bildtypus natürlich eher an ein Ereignis der sagenhaften Vorzeit zu denken. Da bietet sich als passendste Geschichte die alte Stammsage der Samniten dar. Die Sabiner weihen dem Mars in Kriegsnot einen „heiligen Lenz“, ein ver sacrum; als ihre Zeit gekommen, zieht die herangewachsene jugendliche dem Mars geweihte Mannschaft aus; der Führer des Zuges ist nach dem Spruche der Seher ein Stier; wo dieser sich niederliess, da gründeten jene sich ihren neuen Sitz, der Stier aber ward dem Mars geopfert (Strabo 5, p. 250). Von diesen ausgezogenen Sabinern leitete das mächtige Volk der Samniten sich her. Wahrscheinlich[1] war die Stadt Bovianum als die erste Hauptstadt der ausgewanderten Sabiner eben nach dieser Sage vom Stiere benannt und der Platz, wo das Tier dem Mars geopfert sein sollte, war wohl der sakrale Mittelpunkt dieser alten Gründung. Der Umstand, dass die Krieger, die auf unserem Bildtypus regelmässig den Hintergrund bilden, immer jugendlich sind und zuweilen wie ein Zug heranschreiten, ist unserer Deutung jedenfalls günstig; nur der Anführer oder Priester und seine Gehilfen sind bärtig. Der Stil dieser Gemmen ist, wie wir oben S. 225 bemerkten, meist ein eigenartig plumper derber echt italischer, was die Vermutung unterstützt, dass sie einst von Samniten getragen wurden, die durch das Bild an die Entstehung ihres Volkes erinnern wollten.

So trugen Römer das Bild der Wölfin mit den Zwillingen im Siegel. Das Bild ist auf Pasten erhalten, die dieser Epoche und diesem Kreise angehören: Berlin No. 435—438. Hier steht ein Hirte ruhig auf den Stock gelehnt zur Seite der Wölfin, während zwei andere Hirten herbeikommen.[2] Etwas später, dem zweiten bis ersten Jahrhundert v. Chr. angehörig, sind die Pasten Berlin No. 4379—4401, wo der Hirt Faustulus allein neben der Wölfin zu erscheinen pflegt oder eine Büste des Mars und die Göttin Roma selbst hinzugefügt wird; der

[1] Vgl. Mommsen, unterital. Dialekte 173. Nissen, ital. Landeskunde 1, 528.

[2] Zwei Hirten erscheinen auch auf mehreren späteren römischen Denkmälern und der Nachbildung des Giebelreliefs des Venus- und Roma-Tempels, Röm. Mitth. 1895, Taf. 5; Matz-Duhn, zerstr. Bildw. 3, S. 36; vgl. Jordan zu Preller's röm. Mythol. 2, 347. Den Spiegel von Bolsena Monum. d. Inst. XI, 3, 1 erklärt Körte, etrusk. Spiegel V, S. 172 für gefälscht wegen der Patina; ich habe das Stück nicht gesehen; der Publikation nach muss ich es für echt halten.

Typus mit Faustulus allein, sowie der mit der sitzenden Göttin Roma kommt genau übereinstimmend auf römischen Denaren vor, die gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts datiert werden (Babelon, monn. de la rép. rom. I, 72; II, 336; Mon. dell' Inst. XI, 3, 5. 6).

Doch wir kehren zu den sakralen Darstellungen zurück. Jenen vermutlich samnitischen Steinen ist stilistisch eng verwandt, also auch wohl samnitisch, Tafel XX, 62, eine ruhige steife Kultszene; ein Opfertier ist nicht vorhanden; der kahlköpfige Priester am Altare hält nur einen Zweig; vielleicht sollen die zwei in befransten Festgewändern nahenden Männer irgendwelche Weihen empfangen. Der Priester ist weder hier noch auf jenen anderen Steinen am Kopfe verhüllt. Die Entsühnung eines Jünglings, aber, da die Figuren nackt sind, die eines Helden der Sage, also wohl des Orestes durch Apollon, stellt Tafel XXII, 29 dar, wobei nochmals daran zu erinnern ist, welche Bedeutung Orest für Rom hatte, das seine Gebeine auf dem Forum begrub (S. 231). Um eine Art Einweihung einer weiblichen Person scheint es sich zu handeln Tafel XXII, 40. 43; diesen Gruppen verwandt ist auch Tafel LXIV, 39. Zwei Jünglinge scheinen am Altare geweiht zu werden, Berlin No. 748, vielleicht die beiden Jünglinge, die bei den Lupercalia eine Rolle spielten, deren Stirn am Altar mit dem blutigen Opfermesser berührt und mit in Milch getauchter Wolle wieder abgewischt wurde (Plut., Rom. 21).

Einzelne Männer in sakraler Beschäftigung sind häufig; Beispiele sind der betende Mann mit dem Weihrauchgefäss vor dem Altare, Tafel XX, 63 (ähnlich Berlin No. 866); der Mann, der eine Taube schlachtet, Tafel XXII, 20. 21, ein Opfer, das gewiss der Venus Erycina gilt, die in Rom so hoch verehrt wurde, namentlich nachdem sie im Jahre 217 v. Chr. einen Tempel auf dem Kapitol erhalten hatte. Ferner der Mann, der ein Böckchen, gewiss für Liber pater, zum Opfer führt (Tafel XX, 59); dann der nackte Mann, der einen abgeschnittenen Bockskopf und das Opfermesser hält (Tafel XXI, 28. 29. 55), vermutlich ein Lupercus; der Tierkopf deutet das Bocksopfer im Lupercal an, mit dem die Lupercalia begannen; die Luperci waren nackt und umgürteten sich mit den Fellen der geschlachteten Böcke; obwohl diese Gürtung hier nicht angedeutet ist, sondern nur das Schlachten der Böcke, sind diese Figuren doch wohl am wahrscheinlichsten auf die Luperci zu beziehen. Das Bild Tafel XXII, 58 ist wohl auf die Weihung eines Blitzgrabes, eines Bidental zu beziehen. Der priesterliche Mann beugt sich über den Rand des wie gewöhnlich runden Puteal[1], um hereinzusehen; er hält das zum Sühnopfer bestimmte Lämmchen (bidens) im Arme. Ein kleingebildeter Jüngling steht andächtig vor dem locus religiosus. — Einen Augur sehen wir Tafel XXII, 34, einen Pullarius Tafel XXII, 22. 31, die Brustbilder zweier Priester mit den vom apex gezierten Mützen, Berlin No. 869, zwei „tutulatos", um mit Ennius zu sprechen (Annal. v. 128 Müll.); ferner einen Priester mit hohem Tutulus, wegen der Palme wohl des Apollo, Tafel XXII, 35; dann Tafel XX, 60, einen Jüngling, der heiliges Feuer in einer Hängelampe und den Hammer, das Attribut des Volcanus, trägt; er gehört wohl eher zu diesen sakralen Figuren, als dass er den Gott selbst darstellt. Ein Jüngling mit Opferschale Tafel XXII, 33, eine Frau ebenda 25, ein Mann, der einen Zweig auf den Altar legt, ebenda 23; Verehrung eines Idols Tafel XXII, 24, einer Herme Tafel XXI, 54, einer Schlange, die gewiss als Gestalt eines lokalen Genius gedacht ist, Tafel XXI, 3 und XXIV, 12. Der Skarabäus Tafel LXIV, 24, der zu den frühen Stücken dieser Gemmengattung gehört, stellt wohl einen Genius, einen

[1] Vgl. die bekannte Darstellung des puteal Libonianum auf den Münzen der gens Scribonia; dasselbe ist auch dort mit Guirlanden geziert.

Ahnengeist in Schlangengestalt mit Menschenkopf dar, eine kühne Bildung, die wir später niemals mehr finden. Merkwürdig ist die Schale mit der Schlange auf der Hand des knieenden Kriegers Tafel XXI, 33. Wahrscheinlich ist auch das Kästchen, das der Jüngling Tafel XXI, 5 so sorgfältig öffnet, ein sakrales Gerät; heilige Dinge in Kasten kommen ja in vielen Kulten vor; auch daran liesse sich erinnern, dass die beschriebenen Orakellose im Kulte der Fortuna zu Praeneste in einem Kästchen von Olivenholz aufbewahrt und von einem Knaben gezogen wurden (Cicero, de divin. 2, 41). Charakteristisch ist, dass das künstlerische Motiv des sitzenden Jünglings auf jenem Steine, ebenso wie das jener vorgebeugt stehenden vermutlichen Luperci Tafel XXI, 28. 29, von etruskischen Skarabäen entlehnt ist, wo die entsprechenden Motive aber heroischen, nicht sakralen Figuren gelten.

Hierher gehören nun endlich auch die interessanten Bilder, welche die Salier darstellen, Tafel XXII, 61—64; XXI, 4; wir sehen einen feierlichen Aufzug mit den wunderbaren Schilden (Tafel XXI, 62. 64) und sehen den Tanz (61) in Bildern, die wesentlich älter sind als die erhaltenen litterarischen Nachrichten über die Salier.

Eine besonders merkwürdige Gruppe innerhalb der Bilder sakralen Inhaltes bilden die, welche einen aus der Erde emporkommenden wahrsagenden menschlichen Kopf darstellen (Tafel XXII, 1—9. 13. 14 und die im Texte genannten Repliken; LXI, 51; beistehend Fig. 138). Der Kopf ist selten bärtig (Tafel XXII, 1. 9), meist unbärtig. Dass er sprechend oder singend gedacht ist, geht sowohl aus der meist zurückgebeugten Kopfhaltung, als daraus hervor, dass der Mund mehrfach geöffnet erscheint (Tafel XXII, 4; LXI, 51), sowie vor allem daraus, dass häufig eine Figur vor dem Kopfe aufmerksam horchend in ein Diptychon aufschreibt, was er vernimmt (Tafel XXII, 3—6; Fig. 138). An dem Kopfe ist in der Regel noch der Hals angegeben, der unten abgeschnitten gebildet wird, so dass deutlich ist, dass wir es mit einem vom Körper getrennten Kopfe zu thun haben. Einmal nur scheint der Kopf auf einem hermenartigen Untersatz zu sitzen (Tafel XXII, 4), doch wird wohl nur ein Fels gemeint sein, wie dies bei Tafel XXII, 1 sicher der Fall ist; hier wie in einigen anderen Beispielen ist der Kopf ohne Hals gegeben (vgl. auch Tafel LXI, 51). Zuweilen ist angedeutet, dass er unterhalb eines Felsens hervorkommt (Tafel XXII, 2); häufig sind Erdschollen über dem Scheitel des Kopfes angedeutet (Tafel XXII, 6; Berlin 394—401). Aufgerissenes Erdreich scheint Fig. 138 mit dem Hintergrund des Kopfes gemeint. Die Figuren, die sich mit dem Kopfe beschäftigen, sind teils unbärtig, teils bärtig. Zumeist ist es nur eine Person. Sie fährt erstaunt zurück (Tafel XXII, 1) oder erhebt erstaunt die Hand (Berlin 401. 402), beugt sich zu dem Kopfe herab, hält zuweilen einen Stab in der Hand (Tafel XXII, 2. 7; LXI, 51), einmal auch ein langes Scepter (Berlin 402). Am häufigsten erscheint die Figur schreibend in ein Diptychon, sowohl sitzend (Tafel XXII, 3), als stehend vorgebeugt (Tafel XXII, 4—6); ein gutes Beispiel des letzteren Typus bietet auch der beistehend Fig. 138 vergrössert abgebildete Stein in Privatbesitz in Rom. Hier sowohl wie Tafel XXII, 2. 4—6; LXI, 51 ist der bei dieser Darstellung sehr beliebte Anschluss an den strengen etruskischen Skarabäenstil besonders deutlich. Die sitzende Figur Tafel XXII, 3 dagegen zeigt den freien Stil. Erweitert wird die Darstellung dadurch, dass mehrere Männer den Kopf umstehen. Dann erscheint in der Regel der eine Mann mit dem Stäbchen als Erklärer und zwei andere als aufmerksame Zuhörer, die auf den wunderbaren

Fig. 138.

Kopf herabschauen (Tafel XXII, 8. 13. 14 und die zu 8 im Texte genannten zahlreichen Repliken). Zuweilen tritt statt der Männer im Mantel ein Landmann auf, der den Erläuterungen des Mannes mit dem Stäbchen zuhört (Tafel XXII, 9); auch kommt es vor, dass nur zwei Landleute, auf ihre Stäbe gestützt, den wunderbaren Kopf umstehen (Berlin No. 410).

Eine eingehendere Betrachtung ist dieser merkwürdigen Darstellung bisher noch nirgend zu teil geworden. In Katalogen hat man den Kopf als den des Tages (so Tölken, Kl. II, 171 f.), oder als den eines von einem Nekromanten beschworenen Toten (Tölken, Kl. III, 1486 ff.), oder als „Tolus" (so British Mus., catal. of gems No. 1705—1708), d. h. als den beim Fundamentieren auf dem Kapitol gefundenen Kopf bezeichnet („Tolus" übrigens nur nach einer schlechten Lesart bei Servius, Aen. 8, 345; richtiger „Olus", vgl. Arnobius, adv. gentes 6, 7). In der That wird die Deutung auch in diesem Kreise zu suchen sein; allein so ganz einfach ist sie nicht.

Betrachten wir zunächst die Ueberlieferung über den etruskischen Tages. Hier finden wir manche wesentliche Züge, die mit unseren Gemmenbildern übereinstimmen; nur eine Hauptsache finden wir nicht: vom etruskischen Tages wird nirgends berichtet, dass er nur als abgeschnittener menschlicher Kopf erschienen sei; es wird vielmehr immer volle menschliche Gestalt bei ihm vorausgesetzt, und zwar allgemein die Gestalt eines Knaben, doch eines Knaben mit der Weisheit eines Greises: „puerili specie sed senili prudentia", sagt Cicero (de divin. 2, 23), und nach Ioannes Lydus (de ostentis 3) war der Knabe zwar einem Neugeborenen gleich, doch schon mit den Zähnen und sonstigen Zeichen des Erwachsenen versehen.[1] So erscheint denn wirklich auch auf einem etruskischen Spiegel ein Kind mit Kahlkopf, das zwar leider einer Inschrift entbehrt, in dem man aber nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Tages erkannt hat.[2] Er scheint hier als Kind des Herkules und der Minerva dargestellt; nach Festus (s. v. Tages) war Tages der Sohn des Genius und Enkel des Jupiter; Herkules aber scheint hier wie sonst identisch mit dem Genius. Auch in dem mit wenig Haar versehenen Flügelknaben „Epeur" eines anderen Spiegels, den Herkules vor Jupiter trägt, hat man, doch mit weniger Wahrscheinlichkeit, Tages vermutet.[3] Die Sage von dem Auftauchen des singenden und lehrenden Tages aus dem Boden erscheint auf etruskischen Denkmälern bis jetzt nirgends. Diese Sage muss aber in den „libri Etruscorum" (Cic., de div. 2, 23), welche den Römern vorlagen und welche die „disciplina Etrusca" enthielten, eine Rolle gespielt haben. In diesen „libri Tagetici" war offenbar als Einleitung berichtet, dass einst auf den Feldern von Tarquinii ein Bauer beim Pflügen den wunderbaren Knaben Tages herausgepflügt habe[4]; der Bauer erstaunt, ruft andere herbei; bald läuft ganz Etrurien zusammen. Der Knabe beginnt zu sprechen oder zu singen[5]; die Fürsten der zwölf etruskischen Völker, die Lucumonen[6], schreiben nieder was sie vernehmen, und dies ist: die disciplina Etrusca, die ganze Lehre, wie man aus Zeichen, insbesondere an Opfertieren und Blitzen, die Zukunft erkennen und wie man den Willen der Götter nicht nur voraussehen, sondern auch bestimmen

[1] Dass Tarchon von Geburt grau gewesen sei, wie Strabon 5, p. 219 berichtet, beruht, wie bei O. Müller-Deecke, Etrusker II, S. 24 bemerkt wird, offenbar auf Verwechselung mit Tages.

[2] Emil Braun, Tages, Taf. 1. Gerhard, etrusk. Spiegel III, S. 156 ff., Taf. 165. Roscher's Lexikon I, 2267.

[3] E. Braun, Tages. Gerhard, etr. Spiegel III, 175, zu Taf. 181. Vgl. Taf. 335, 2, wo „Epiur" erwachsener ist.

[4] Am ausführlichsten giebt die Ueberlieferung aus den „libri Etruscorum" Cicero, de divin. 2, 23; ferner Censorinus, de die nat. 4, 13; Ioannes Lydus, de ostentis 3. Vgl. O. Müller-Deecke, d. Etrusker II, S. 23 ff.

[5] Nach Censorinus a. a. O. singt er („Tages, qui disciplinam cecinerit extispicii" . . .).

[6] Diese nennt Censorinus a. a. O.

und Schicksale hinausschieben und abwenden könne. Nachdem er diese geheimnisvolle Weisheit verkündet, stirbt der göttliche Knabe.[1]

Mit unseren Gemmenbildern stimmt hier wohl manches; nur dass in der Sage immer ein vollständiger Knabe und durchaus kein abgeschnittener Kopf als Künder der von den Lucumonen aufgeschriebenen Weisheit gedacht ist. Die Auffindung des Knaben Tages durch den Landmann könnte man eher in der zahlreichen Serie der ebenfalls in unsere Klasse gehörigen Glaspasten dargestellt vermuten, die, ebenfalls mit leichtem Anschlusse an den etruskischen Skarabäenstil, einen Landmann zeigen, der sich nach einem am Boden unterhalb eines Baumes sitzenden Kinde beugt oder mit anderen Landleuten betrachtend vor ihm steht (Berlin No. 418—434). Doch findet sich hier niemals eine Andeutung, dass dieses Kind etwas anderes als ein natürliches Kind sei; die aufschreibenden Lucumonen fehlen gänzlich und nur Landleute umgeben es. Es mag daher die gewöhnliche Deutung auf Oedipus bei diesen Bildern die richtigere sein.

Was nun die andere Sage betrifft, an die man bei unseren Gemmen mit dem wahrsagenden Kopfe gedacht hat, die Sage von der Auffindung eines menschlichen Kopfes auf dem Kapitol, so stimmt hier mit den Gemmen überein, dass es sich um einen abgeschnittenen, aus der Erde auftauchenden Kopf handelt; dagegen fehlt hier der andere wichtige Zug, der bei der Tages-Legende mit den Gemmen übereinstimmte: es wird nirgend berichtet, dass der Kopf Weisheit verkündet und dass man diese aufgeschrieben habe; dieser kapitolinische Kopf ist in unserer Ueberlieferung nur ein Wunderzeichen, ein Symbol der künftigen Herrschaft, die vom Kapitol ausging. Nach Livius I, 55 trug sich das Prodigium so zu, dass unter Tarquinius, als man auf dem Kapitole grub, um die Fundamente für den Jupitertempel zu legen, in der Tiefe der Erde plötzlich ein „caput humanum integra facie" erschien. Die Seher in der Stadt und die man aus Etrurien herbeirief deuteten das Wahrzeichen auf die künftige Herrschaft des Kapitols. Nach Dionys. Hal., antiqu. rom. 4, 59, war es der Kopf eines eben gemordeten Menschen, dessen Blut noch warm herabfloss, und das Gleiche berichtete Dion Cassius (frg. 11, 8). Nach Isidor Hisp., etymol. 15, 2, 31, war der Kopf mit etruskischer Schrift bedeckt („caput hominis litteris Tuscis notatum"), wohl eine späte Umbildung des Zuges, dass etruskische Seher das Zeichen deuteten. Natürlich wurde der Name des Kapitols von diesem Caput abgeleitet („Capitolinus [sc. mons] dictus, quod hic, cum fundamenta foderentur aedis Iovis, caput humanum dicitur inventum", Varro, de ling. lat. 5, 41); eine späte Zuthat scheint es zu sein, dass man aus dem Namen des Kapitols auch den des Kopfes als „Olus" zog (Serv. Verg. Aen. 8, 345; nach Arnobius, adv. gentes 6, 7, war auf dem Kapitole „Oli sepulchrum Vulcentani"). An die Auffindung des Kopfes schloss die altrömische Legende dann noch die Geschichte von dem Betruge, den der etruskische Seher Olenus Calenus versuchte, indem er das glückbedeutende Zeichen durch listige Fragestellung nach Etrurien ziehen wollte (Plin., n. h. 28, 15; Dion. Hal., ant. rom. 4, 59; Serv. V. Ae. 8, 345). Dass der Kopf aber lebendig gewesen und selbst geweissagt habe, wie es der Kopf auf unseren Gemmen thut, davon weiss keiner der Autoren zu berichten. Also auch diese Ueberlieferung genügt nicht, jene Bilder zu erklären.

Dagegen führt uns ein griechisches Denkmal weiter: eine attische Schale, ein in Athen entstandenes Werk aus den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts, das mit den Darstellungen

[1] So nach Isidor. Hisp., origg. 8, 9.

unserer Gemmen aufs innigste zusammenhängt. Wir geben das Bild der einen Aussenseite der Schale beistehend Fig. 139 nach Bull. Napol. n. s. VI, 1857, tav. 4, 1 (vgl. p. 33ff. Minervini).[1] Hier erscheint ganz wie auf den Gemmen ein abgeschnittener menschlicher Kopf am Erdboden, der sprechend oder singend die Lippen öffnet, während ein Jüngling das Gehörte eifrig in ein Diptychon aufschreibt. Hinter dem Kopfe aber steht Apollon mit dem Lorbeerstab und gebietend ausgestrecktem Arme.

Dieser Kopf der attischen Vase kann kein anderer sein als der des Orpheus. Die trümmerhafte Ueberlieferung in der Litteratur lässt uns noch folgendes erkennen: in der Gegend von Antissa auf Lesbos gab es eine Stätte, wo der abgeschnittene Kopf des Orpheus bestattet sein sollte; hier sollten die Nachtigallen schöner als anderwärts singen (Antigonos Karystios, hist. mir. 5 nach Myrsilos von Lesbos).[2] Der Kopf aber spendete Orakel aus der Tiefe der Erde. Die Grabstätte war ein ἄδυτον; und hier in der Erdtiefe (ἐν κοίλῃ τῇ γῇ) sollte in älterer Zeit der

Fig. 139.

Kopf Orakel erteilt haben an Lesbier wie an Fremde, ja selbst an den lydischen König Kyros, dem er die drei vieldeutigen Worte τὰ ἐμὰ σά verkündete, bis dann Apoll an der Stätte über dem Kopfe dessen Orakel sistiert haben sollte (Philostratos I, p. 133f.; II, p. 172 Kayser). Bei Lukian (adv. indoctum 11) wird die Stätte, wo der Kopf begraben lag, als innerhalb eines Βακχεῖον befindlich bezeichnet; nur die Lyra des Orpheus, die mit dem Kopfe herübergeschwommen sein sollte, befand sich nach ihm als Weihgeschenk in einem Apollotempel, aus dem sie der Sohn des Pittakos Neanthos durch Bestechung des Priesters einmal entwendet haben sollte. Dass die Lyra an einer anderen Stelle gezeigt ward als an der Grab- und Orakelstätte des Kopfes, bestätigt die Realität und Selbständigkeit der letzteren. Der hellenistische Dichter Phanokles freilich, dessen Elegie über die Sage von Orpheus' Kopf uns noch erhalten ist (Stob., floril. 64, p. 399), lässt die Leier, die mit dem Kopfe zusammen nach Lesbos herüberschwamm, auch in dichterischer Konsequenz mit dem Kopfe zusammen von den Leuten auf Lesbos bestattet werden. Ovid (metam. 11, 50), der Phanokles kannte, lässt nur

[1] Vgl. meine kurze Besprechung dieser Schale im 50. Berl. Winckelmannsprogr. 1890, S. 163f., wo bemerkt ist, dass ich den attischen Ursprung dieser ausgezeichneten Vase, der dem Kenner schon aus der Abbildung trotz deren Mangelhaftigkeit erhellt, auch am Originale konstatieren konnte. Hiernach ist sie kurz erwähnt auch von P. Knapp, über Orpheusdarstellungen 1895, S. 5.

[2] Ueber diesen vgl. v. Wilamowitz, Antigonos S. 24.

die Leier mit dem Kopfe aus dem Hebrus ins Meer und nach der lesbischen Küste schwimmen, ohne die Bestattung zu erwähnen; doch fügt er den Zug hinzu, dass Apollo den Kopf vor einer Schlange beschützte, die diesen angreifen wollte, wobei also Apollo als Herr des Ortes erscheint, an dem der Kopf liegt. Als Beschützer des Kopfes und Herr des Ortes erscheint Apollon offenbar auch auf dem Vasenbilde. Auf der Rückseite derselben Schale scheint die Lyra des Orpheus in den Händen einer Muse dargestellt, während eine zweite eine Tänie bereit hält, um die Leier damit als Weihgeschenk zu umschlingen. Das Bild scheint darauf anzuspielen, dass die Leier dem Apollon geweiht ward.

Die Tragödie des Aeschylos, welche den Tod des Orpheus durch die Bassariden, die thrakischen Dienerinnen des Dionysos, schilderte, die ihn zerrissen und den Kopf von dem Leibe trennten, welch letzterer von den Musen bestattet ward, schloss vermutlich[1] mit dem versöhnenden Ausblicke auf das göttliche Weiterleben des Orpheus und seinen Kultus, d. h. auf das Schicksal des getrennten Kopfes, der, nach Lesbos schwimmend, dort bestattet werden und, verehrt, Orakel spenden wird. Unser Vasenbild beweist jedenfalls, dass der lesbische Kultus in Athen im fünften Jahrhundert wohl bekannt war.

Und es zeigt noch mehr: der Jüngling, der in ein Diptychon aufschreibt, was ihm der singende Kopf verkündet, zeichnet offenbar nicht ein gewöhnliches Orakel auf, das nur aus wenigen Worten bestand; hier muss eine längere Weissagung oder Anweisung gemeint sein. Wir müssen uns erinnern, dass gerade die Anhänger des Orpheus im Besitze einer Art geoffenbarter Religion zu sein glaubten und sich bei ihren Sühnungen, Weihen und Verkündungen nicht auf Herkommen und Volksglauben, sondern auf Bücher stützten, deren Inhalt von dem Göttersohne Orpheus geoffenbart war. So sagt Platon an der bekannten Stelle (Rep. p. 364 E), wo er die orphischen ἀγύρται und μάντεις in Athen schildert: βίβλων δὲ ὅμαδον παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως... καθ' ἅς θυηπολοῦσι... Ein „Gewimmel" von Büchern, die auf Musaios' und Orpheus' Namen gingen, war in ihrem Besitze. Unser Vasenbild scheint nun zu zeigen, dass man die Offenbarungen in diesen Büchern nicht auf den lebenden Orpheus allein, sondern auch auf seinen in der Erdtiefe auf Lesbos weiterlebenden, singenden, Wahrheit kündenden Kopf zurückführte, und in der Einleitung manches dieser in Athen cirkulierenden Bücher mag geschildert gewesen sein, dass dessen Weisheit aus dem Munde jenes wunderbaren Kopfes stamme, der, wie das Vasenbild zeigt, unter dem Schutze des Apollon stand. Auf Apollon-Helios als den Gott, der ihm die Offenbarungen erteilt, beruft sich Orpheus selbst in einem uns erhaltenen Fragmente der rhapsodischen Theogonie (Orph. fr. 49 Abel). — Der schreibende Jüngling des Vasenbildes aber wird wohl Musaios sein, der Jünger oder Sohn des Orpheus, der Athener und eleusinische Priester[2], der auf einem anderen attischen Vasenbilde (Mon. d. Inst. 5, 37) als Jüngling mit der Leier, wohl des Orpheus, im Geleite der Musen erscheint. Unter beider, Musaios' und Orpheus' Namen gingen jene Bücher in den Händen der orphischen Sühnpriester in Attika, was sich einfach erklärt, wenn Musaios sie nach dem Diktat des Orpheus-Kopfes geschrieben. Ein Fragment der rhapsodischen Theogonie zeigt, dass sie an Musaios gerichtet war, den Orpheus hier als sein liebes Kind (φίλον τέκος) anredete.[3] Ueberhaupt waren die orphischen Bücher, und wie sie die tagetischen und dann alle die Unzahl

[1] Vgl. im 50. Berl. Winckelm.-Progr. S. 164. Voigt in Roscher's Lexikon I, 1051. Knapp, Orpheusdarstellungen S. 7.

[2] Vgl. Maass, Orpheus S. 98 mit Anm. 127.

[3] Buresch, Klaros S. 116; Dieterich, Abraxas S. 131, 2. 162.

späterer magischer Schriften, in die Form von Unterweisungen gekleidet, die ein höheres Wesen direkt erteilt.[1]

Dass Vase und Gemmen als Form der orphischen Aufzeichnungen nicht Rollen, sondern gefaltete aufgeschlagene Holztäfelchen zeigen, ist nicht bedeutungslos. Es hängt dies mit ihrem Charakter als geheime Unterweisungen zusammen. Die Rolle ist die Buchform der freien Litteratur; schon auf den attischen Vasen vom Anfang des fünften Jahrhunderts liest man die Dichter aus Rollen. Die dogmatische Litteratur bediente sich gerne der Form der gefalteten Täfelchen, derselben, welche zu anderen geheimen Aufzeichnungen, Briefen, Anweisungen, Urkunden diente. Argos hält auf einer Vase vom Ende des fünften Jahrhunderts seinen geheimen Auftrag von Zeus in verschnürten Täfelchen (Berlin, Vasensamml. No. 3164). Diese Form vereinigter Holztafeln, codex genannt, war in Rom seit Alters üblich, und aus ihr wuchs später der Pergament-Codex heraus, der, wie man erkannt hat, zuerst für Aufzeichnungen dogmatischer, also insbesondere juristischer und theologischer Art, die für häufigen Gebrauch bestimmt waren, sich einbürgerte.[2] Sie hat bekanntlich schliesslich gesiegt und die Rolle völlig verdrängt. Unsere heutige Buchform ist der Abkömmling jener bei den Orphikern beliebten Tafeln.

Eine Anspielung auf solche orphische Wunderbücher, wie sie zur Zeit unserer Vase in Athen verbreitet gewesen sein müssen und die sich auf die Stimme des Orpheus-Kopfes zurückführten, möchte ich in einer mit unserer Vase ungefähr gleichzeitigen Stelle der Alkestis des Euripides (v. 967 ff.) vermuten, wo der Chor singt, dass die Ananke doch noch stärker sei als alle Zaubermittel, selbst stärker als die Heilmittel auf den thrakischen Tafeln, welche orphische Stimme niederschrieb, und stärker als die, welche Apoll den Asklepiaden verlieh: κρεῖσσον οὐδὲν ἀνάγκας ηὗρον, οὐδέ τι φάρμακον Θρῄσσαις ἐν σανίσιν τὰς Ὀρφεία κατέγραψεν γῆρυς, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀσκληπιάδαις ἔδωκε φάρμακα. Unter den orphischen Tafeln, die bedeckt sind mit der Niederschrift mächtiger Zaubermittel, sind offenbar solche Diptycha oder Polyptycha zu verstehen, wie sie der Jüngling auf unserem Vasenbilde vollschreibt. Solche orphische Tafeln, die sich in dem Dionysosheiligtume auf dem Haimos befunden hätten, erwähnt auch das Scholion zu jener Stelle aus einem Schriftsteller Herakleides. Solche Tafeln ferner haben ohne Zweifel auch die orphischen Wanderprediger in Athen bei sich geführt.[3] Aber auch der umschreibende Ausdruck Ὀρφεία γῆρυς scheint mir durch unser Vasenbild erst klar zu werden: auf den Tafeln ist niedergeschrieben, was die orphische Stimme verkündet, die fort und fort aus dem in der Erdtiefe weiterlebenden Kopfe tönende Stimme; die Bezeichnung des Orpheus nicht als Person sondern nur als Stimme passt jedenfalls besonders gut, wenn er nicht als ganze Figur, sondern nur als Kopf gedacht ist. Die Hörer, unter denen Darstellungen wie unsere Vase verbreitet waren, mussten ohne weiteres verstehen, was gemeint war. Was für Zaubermittel es waren, die die orphische Stimme verkündete und die auf den Täfelchen aufgeschrieben waren, das lehrt jene Stelle des Platon (Rep. p. 364) deutlich genug: die Mittel, wie man mit Opfern und Beschwörungen sühnen könne, was Böses geschehen von Lebenden wie Ver-

[1] Vgl. Dieterich, Abraxas S. 162.

[2] Vgl. Dziatzko in Pauli-Wissowa, Reallexikon III, 1, 947.

[3] In diesem Zusammenhange darf wohl an das seltsame unerklärte attische Vasenbild der 1. Hälfte des 5. Jahrh. bei Gerhard, auserl. Vasen 50/51 erinnert werden, wo vielleicht zwei Zauberer sagenhafter Vorzeit, mythische Vorbilder der Orpheotelesten und derartiger Goeten von Hermes, der ihnen ihre zusammengeschnürten Täfelchen mit den Zaubersprüchen abgenommen hat, abgefasst und dem Dionysos übergeben werden, in dessen Dienst sie fortan weiterwirken sollten? Die erhaltenen magischen Papyrusrollen der Spätzeit sind nur Nachkommen der älteren orphischen σανίδες, δέλτοι, oder mit römischem Ausdruck tabellae, codices.

storbenen, wie man seine Feinde durch Zauber schädigen könne, indem man Gewalt gewinne über die Geister und selbst über die höchsten, die Götter, die man durch gewisse zauberische Mittel (ἐπαγωγαῖς τισὶ καὶ καταδέσμοις) dem eigenen Willen gefügig und dienstbar machen könne.

Kehren wir zu den Gemmen zurück, so kann kein Zweifel sein, dass ihr Typus in engstem Zusammenhange steht mit dem der attischen Schale; ja es hat hier offenbar eine Uebertragung stattgefunden: der geheimnisvolle Weisheit singend verkündende Kopf und der sie in ein Diptychon nachschreibende Jüngling auf den römischen Gemmen ist von einem orphischen Typus entlehnt, den wir in Athen im fünften Jahrhundert so bekannt finden, dass wir ihm auf einer Vase begegnen. Er war geeignet, ein vortreffliches Wahrzeichen für Angehörige der orphischen Sekte zu bilden und wir dürfen es ohne weiteres als wahrscheinlich bezeichnen, dass er bei den Orphikern in Unteritalien wohl bekannt und verbreitet war. Von hier muss er in der Zeit unserer Gemmen, im dritten Jahrhundert v. Chr., nach Etrurien und nach Rom gekommen sein — ein greifbares sicheres Beispiel für das Eindringen orphischer Elemente in Rom.

Wen aber der Kopf hier in Rom bedeutet hat, das ist nicht sicher zu sagen. Der Typus ist hier, worauf einige gleich zu erwähnende Anzeichen schliessen lassen, auf eine Figur etruskisch-römischen Glaubens übertragen. Da der Inhalt der in Rom cirkulierenden tagetischen Bücher nach den Andeutungen, die wir über sie besitzen, dem jener orphischen Bücher, wie wir sie oben nach Platon zu schildern versuchten, sehr verwandt, ja in vielem gleichartig gewesen sein muss — in beiden handelte es sich um geoffenbarte zauberische Mittel, Geister und Götter zu zwingen und das Schicksal zu bestimmen —, so wäre es wohl möglich, dass man den orphischen Typus entlehnt, um die Offenbarungen des Tages darzustellen, obwohl dieser eigentlich als Kind, nicht als Kopf erschienen war. Indes kann es auch eine uns verschollene römische Tradition gegeben haben, die einen abgeschnittenen Kopf als Verkünder geheimer Weisheit kannte; vielleicht hatte jener blutige Kopf auf dem Capitol ursprünglich diese Bedeutung, die in unserer Ueberlieferung verklungen wäre, indem diese nur die Bedeutung des „caput“ als Wahrzeichen der Herrschaft des Capitols festhielt. Die Gemmen deuten jedenfalls auf eine lokale römische Ausmalung der Sache, die in der Ueberlieferung verschollen ist. Denn man begnügte sich ja keineswegs mit dem übernommenen orphischen Typus des Aufschreibens der Offenbarung; man schilderte, wie der Kopf durch Landleute aufgefunden und bestaunt ward und wie dann ein kundiger Mann, ein Priester kommt, der einen kurzen Stab trägt, wie Hermes, wenn er die Seelen beschwört; dieser erläutert der herbeikommenden Menge, was der Kopf Wunderbares kündet.

Auch Erwägungen allgemeinerer Art führen darauf, dass der blutige Kopf in der Erdtiefe des Capitols und das blutige Haupt des Orpheus im lesbischen Kultus demselben Anschauungskreise entsprungen sind und dass auch jener ursprünglich wohl die Zukunft kündend gedacht war. Zu Grunde liegt eine uralte weit verbreitete und immer wieder auftauchende Anschauung von der besonderen Bedeutung des vom Leibe getrennten Kopfes als Träger eines Geistes, der denn natürlich auch wahrsagen kann. Auf dieser Anschauung beruht die krasse Geschichte von dem Spartanerkönig Kleomenes (bei Aelian, var. hist. 12, 8), der seinen Freund Archonides, dem er geschworen hatte, alles mit seinem Kopfe gemeinsam zu thun, tötete, ihm den Kopf abschnitt, diesen in Honig balsamierte und nun bei jedem Vorhaben sich zu dem abgeschnittenen Kopfe beugte und mit ihm sich beriet, indem er so seinem Schwure treu zu bleiben behauptete. Besonders deutlich tritt ferner jene Anschauung in lichten klassischen Zeiten hervor in der

Erzählung des Historikers Antisthenes, eines älteren Zeitgenossen des Polybios[1] bei Phlegon Trall., Mirabil. c. 3; es werden da die Wunderzeichen aufgezählt, die sich bei der Schlacht an den Thermopylen gegen Antiochos 191 v. Chr. ereigneten: es stand der Hipparch Buplagos von den Toten auf und prophezeite; dann beim feierlichen Opfer in Naupaktos wird der στρατηγὸς Πόπλιος verrückt und prophezeit den Zorn der Athena gegen die Römer; es kommt ein Wolf; der frisst den Publius auf — mit Ausnahme des Kopfes; der blutige, auf der Erde liegende Kopf aber beginnt in Versen zu sprechen; er nennt sich ein göttliches Haupt, das niemand zu berühren erlaubt sei und das die Wahrheit zu prophezeien vermöge durch Apollon, der den Wolf gesandt und ihn durch diesen seinen starken Diener zu den Seligen geführt habe. Ueber der Stelle, wo der Kopf lag, errichtete man einen Altar und einen Tempel des Wolfsgottes Apollon (᾿Α. Λύκιος). — Die Erzählung lässt tief blicken in den Gedankenkreis, aus dem die lesbische Orpheus- und die capitolinische Sage entstanden. Der prophetische singende blutige Kopf zu Lesbos bestand vielleicht schon lange im Glauben, bevor er von der Sage dem Orpheus gegeben ward.[2]

Auf unseren römischen Gemmen haben wir bereits ein merkwürdiges Zeugnis kennen gelernt für die besondere Bedeutung des abgeschnittenen menschlichen Kopfes in den Darstellungen von Menschenopfern, wo der Kopf zu mantischen Zwecken benutzt zu werden scheint (oben S. 230). Weitverbreitet in primitiven Kulturkreisen ist das Zerstückeln des Leichnams bei der Bestattung, insbesondere das Trennen des Kopfes. In den Gräbern der Urzeit in Aegypten fand man den Kopf häufig abgeschnitten.[3] Proklos berichtet einmal von einer hochmystischen Weihe, bei welcher die θεουργοί befahlen, den Leib mit abgetrenntem Kopfe zu bestatten (in Plat. Theol. IV 9 p. 193). Und wenn die Aegypter nach Herodot II, 39 keinen Kopf eines Tieres assen und das Uebel durch Fluch auf den Kopf des Opfertieres abzuwälzen suchten, so erhellt auch hieraus die Anschauung von der besonderen selbständigen Bedeutung des abgeschnittenen Kopfes, selbst des der Tiere.[4]

Bevor wir diese Gruppe von Gemmen verlassen, müssen wir noch eine Darstellung erwähnen, die in Beziehung zu der eben besprochenen zu stehen scheint. Sie zeigt einen oder zwei Landleute, die unter einem Baume einen Totenschädel finden und ihn mit Gesten des Staunens oder des Sinnens umstehen. Zumeist, doch nicht immer, befindet sich über dem Schädel ein Schmetterling, die lebende Seele des Totenkopfes anzudeuten. Vgl. Taf. XXII, 12. 15; Berlin No. 411—416; Wien No. 51 brauner Sard strengen Stiles. Etwas jüngeren Stiles, aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., sind Taf. XXX, 46—48. In dieser jüngeren Gruppe findet sich dann auch die später noch zu erwähnende Darstellung des Philosophen, der über die Unsterblichkeit der Seele nachdenkt, was durch einen Schädel mit Schmetterling darüber angedeutet ist (Taf. XXX, 45. Berlin No. 4507—9). So einfach verständlich die letztere Gruppe ist, so wenig ist es jene andere mit dem Landmanne. Die

[1] Antisthenes der Peripatetiker ist identisch mit dem Historiker von Rhodos, vgl. Schwartz in Pauli-Wissowa, Reallexikon I, 2538. — Ueber die Quellen des Phlegon vgl. Diels, sibyllin. Blätter S. 20.

[2] Auch die Legende der Byblier, wonach alljährlich ein Kopf aus Aegypten nach Byblos schwamm, den einige auf Osiris deuteten, gehört hierher (Ps.-Lucian, de Syria dea 7). Sie braucht durchaus nicht nach der von Orpheus gemacht sein, wie Maass, Orpheus S. 132, annimmt.

[3] Petrie, Nagada and Ballas. Morgan, rech. sur les origines 1897, p. 137. 141 f.; Wiedemann ebenda p. 202 ff.

[4] Aus einem ganz anderen Zusammenhange hat Fr. Marx, interpretat. hexas, Rostocker Lektionsverz. 1888/89, S. 7 ff., den capitolinischen Kopf zu erklären gesucht: er sieht in ihm ein Quellsymbol. Mit Unrecht. Schon der Umstand, dass es das blutige Haupt eines frisch Getöteten ist, hätte ihn von dieser Deutung abhalten sollen. Dass Quelldämonen aber überhaupt von der Antike niemals als aus der Erde auftauchender Kopf gebildet worden sind, habe ich im Jahrb. d. Inst. 1891, S. 113 gezeigt.

letztere wird sich vielleicht ähnlich wie die oben behandelten Bilder auf die Auffindung eines merkwürdigen Totenkopfes beziehen. Indes ist zu bemerken, dass hier niemals ein Mann mit dem Zauberstab, sondern nur die Landleute erscheinen.

Eine ganze Reihe von Bildern auf unseren Gemmen bezieht sich indes auf das Erwecken und Beleben von Toten, diese Spitze und Krone der Magie aller Zeiten und Völker.

Es tritt dies zunächst ganz in mythischem Gewande auf. Wir sehen Proserpina mit der Aehre aus der Erde emporsteigen, während ein Mann sät oder die Aehre ergreift (Taf. XXI, 62. 63). Diese Gemmen sind ein Zeugnis früher Verbreitung eleusinischer Ideen nach Rom. — Viel interessanter aber sind die Bilder Taf. XXII, 16. 17 und die in der Beschreibung dazu genannten Repliken. Es ist dort im Texte bemerkt, dass der Deutung auf Polyeidos, der den Glaukos im Honigfasse findet, Schwierigkeiten entgegenstehen, indem nach unserer Ueberlieferung der Knabe Glaukos, der in ein Honigfass fiel, hier tot von Polyeidos aufgefunden, dann feierlich mit diesem in ein Grabmal eingeschlossen wird, wo dann die Geschichte mit den Schlangen sich ereignet, welche die Vase des Sotades (Murray, white athen. vases pl. 16) darstellt, und wodurch erst Polyeidos das Mittel gewinnt, den Glaukos wieder zu beleben. Allein diese ausführliche Ausgestaltung der Sage setzt doch eine ältere einfachere Gestalt voraus, die wir wohl auf den Gemmen erkennen dürfen. Danach wird ursprünglich der Zauberer Polyeidos den toten Glaukos sofort belebt und aus dem Honigfass herausgezogen haben. Und die Sage vom Honigfasse setzt die Sitte der Bestattung in Honig voraus: der Knabe ist in der ursprünglichen Gestalt der Sage gewiss nicht zufällig in Honig gefallen und erstickt, sondern er ist gestorben und in Honig bestattet, von dem Zauberer Polyeidos aber wieder erweckt und lebend aus dem Honig herausgezogen worden. Diese einfachere ältere Sagenform, die wir rekonstruieren müssen, scheint nun auf den Gemmen dargestellt, und zwar als mythisches Beispiel des Totenerweckens. Glaukos war in Latium eine seit alter Zeit wohlbekannte Gestalt. Er sollte mit den Dioskuren nach Italien gekommen sein; er tötete den Tuskerfürsten Tybris, nach dem der Tiberfluss genannt war. Auch den Namen der Labici und der alten Stadt Labicum in Latium führte man auf Glaukos und seinen Beinamen Labicus zurück (Servius zu Verg. Aen. 7, 796; 8, 72. 330; 10, 564). Das Bestatten in Honig aber — zur Konservierung des Leichnams — war im Altertume etwas keineswegs Ungewöhnliches; Demokrit empfahl es und Diogenes spottete darüber[1] und bei den Römern führt Lucrez 3, 889 das „in melle situm suffocari" als eine gewöhnliche Bestattungsart neben dem Begraben und Verbrennen an. Die Sitte scheint sich von Babylon her verbreitet zu haben, wo die Honigbestattung sowohl wie der Thontopf als Sarg heimisch waren. Man könnte bei den Gemmenbildern fast an die beliebige zauberische Belebung eines in Honig bestatteten Toten denken, wenn nicht die Knabenfigur des Toten deutlich und ein mythisches Vorbild des Totenweckens an sich schon so viel wahrscheinlicher wäre. Auch beweist das griechische Sprichwort Γλαῦκος πιὼν μέλι ἀνέστη, das man von Scheintoten gebrauchte, wie populär eben Glaukos als Typus der Wiederbelebung war und wie diese ursprünglich unmittelbar an den Tod im Honig anschliessend gedacht ward.

Indes der vornehmste Typus der Totenbeschwörer ist natürlich Hermes, der grosse Zauberer, der schon im homerischen Epos den Zauberstab und das Zauberkraut Moly besitzt, der Schlaf und Träume sendet und der die Seelen der Verstorbenen empfängt, führt und leitet. Auf unseren Gemmen ist es eine beliebte häufig wiederkehrende Darstellung, wie Hermes,

[1] Vgl. W. H. Roscher, Nektar und Ambrosia S. 57 ff.

meist durch das Kerykeion unzweifelhaft charakterisiert, bald nach altattischer Weise bärtig, bald unbärtig, eine menschliche Gestalt aus der Tiefe der Erde emporlockt oder emporzieht; bald taucht nur ihr Kopf aus dem Boden empor, bald erscheint der Oberkörper und Hermes zieht die Gestalt am Arme aus der Erde herauf (Taf. XXI, 64—72 und die dazu genannten Repliken, sowie British Mus. catal. No. 690. 691). Im Stile schliessen sich diese Bilder den strengen Skarabäen an, doch sind sie meist künstlerisch recht gering und sehr charakteristisch für die ernste, streng sein wollende, aber ungeschickte, flaue und steife Manier der etruskisierenden frührömischen Gemmen. Der Typus ist von griechischen Denkmälern bis jetzt gar nicht bekannt; wohl aber fanden wir auf etruskischen Skarabäen zwar nicht denselben Typus wie hier, doch einige, wenn auch wenige Bilder, welche auf dieselbe Vorstellung, den Seelen emporrufenden, emporholenden, wiederbelebenden Hermes zurückgingen (oben S. 202 f.). Jene frührömischen Gemmen schliessen sich also nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich an den Kreis der etruskischen Skarabäen an. Doch während jene Bilder dort, wo das Religiöse überhaupt nur eine geringe Rolle spielt, nur vereinzelt erscheinen, treten sie hier in einem festen Typus zahlreich auf und heischen eingehendere Betrachtung.

Welchen Anschauungen entsprang dieser Typus und welche Bedeutung hatte er für die Träger dieser Siegel? — Zunächst ist zu konstatieren, dass wir es hier nicht mit der gewöhnlichen populären, auf anderen Kunstwerken zum Ausdruck kommenden Vorstellung von Hermes zu thun haben, der die Verstorbenen zum Hades führt. Hier handelt es sich um ein Wiedererwecken der Toten, um ein Hervorholen, ein Auferstehen derselben, sei es zu vorübergehender, sei es zu längerer Neubelebung.

Man kann hier Hermes zunächst als das mythische Vorbild der Totenbeschwörer, als πρόγονος der ψυχαγωγοί fassen. Leute, die es verstanden, Seelen heraufzubeschwören, einzelne Seelen Verstorbener zu zwingen, hier oder dort zu erscheinen, sogenannte ψυχαγωγοί, scheint es während des ganzen Altertums gegeben zu haben. In Athen waren sie im fünften und vierten Jahrhundert wohl bekannt. Herakles, der die Alkestis aus der Unterwelt heraufgeführt hat, sagt bei Euripides, Alc. 1128, er sei kein ψυχαγωγός, der nur Schatten beschwört, er habe die leibhafte Alkestis gebracht. Thessalien, von wo so viele Zauberer kamen, lieferte auch besonders gute Psychagogen, γόητες, welche καθαρμοῖς τισι καὶ γοητείαις τὰ εἴδωλα ἐπάγουσί τε καὶ ἐξάγουσι. Die Spartaner holten sich solche von dort, als das Eidolon des Pausanias sie schreckte (Schol. Eurip. l. c.). Aristophanes spielt an einer Stelle der Vögel (1555) deutlich auf diese Psychagogen an. Auch Platon kennt diese Leute, die τοὺς τεθνεῶτας φάσκοντες ψυχαγωγεῖν καὶ θεοὺς ὑπισχνούμενοι πείθειν ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπῳδαῖς γοητεύοντες . . . (leg. 10, p. 909 B). Mit ihrem Zauber von Opfer, Gebet und Beschwörung locken sie die Seelen der Toten. Wenn Platon auch mit Hass und Verachtung von ihnen spricht, so geht doch gerade aus Platon's Schilderung ihrer den Einzelnen wie ganzen Geschlechtern und Staaten verderblichen Wirkung hervor, wie beliebt sie beim Volke waren. Aus der späteren Zeit giebt es zahlreiche Zeugnisse dafür, wie gewöhnlich bei Griechen und Römern die Zauberkunst war, die Seelen der Verstorbenen heraufzurufen (ἀνακαλεῖν oder ἀνάγειν, evocare oder elicere). Insbesondere aber waren jene düsteren Felsschluchten, die man als Eingänge zur Unterwelt ansah, die Stätten, wo man die Seelen am ehesten heraufbeschwören zu können annahm. Die Plutonien pflegten zugleich Totenorakel zu sein; und solcher νεκυομαντεῖα, ψυχοπομπεῖα, ψυχομαντεῖα gab es viele in Griechenland.[1] In

[1] Vgl. E. Rohde, Psyche I$^2$, 213. II$^2$, 87. 363 f.

Italien aber war hochberühmt das bei Cumae, das auf die Etrusker und die in ihren „libri Acherontii" niedergelegten Anschauungen vermutlich grossen Einfluss hatte, ein Einfluss, dessen wir bereits bei den etruskischen Skarabäen zu gedenken hatten (oben S. 203). Dass Hermes hierbei als Geleiter der Seelen eine Rolle spielte, versteht sich von selbst. Wie Hades bei Pindar (ol. 9, 33) die Toten mit einem Stabe (ῥάβδος) in eine hohle Gasse treibt, so lenkt nach der gewöhnlicheren Anschauung Hermes die Seelen einem Hirten gleich mit dem Stabe.

Allein all diese Betrachtungen geben noch keine befriedigende Erklärung unserer Gemmen. Bei der Beschwörung von Toten ist derjenige, in dessen Interesse sie geschieht, der die Toten befragen und von ihnen die Zukunft erfahren will, eine Hauptperson. Das blosse Heraufholen eines Toten, das unsere Gemmen darstellen, würde durchaus kein treffender Ausdruck für die mantische Totenbeschwörung sein. Der Sinn jener muss vielmehr ganz in diesem Heraufholen liegen; das Gewicht der Bedeutung muss nicht auf den Beschwörenden, der eine Seele befragen will, sondern auf den aus dem Boden emporgeholten Menschen fallen. Und das ist nur dann der Fall, wenn es sich hier um ein Wiedererwecken eines Toten, eine Wiederbelebung, eine erneute Einführung ins Leben handelt, ganz wie bei jenem Bilde des Glaukos und Polyeidos. Nun gehörte auch dieses Wiederbeleben zu den Künsten eines rechten Zauberers. Empedokles von Akragas, der grosse Mystiker und Zaubermann der lichten Zeiten des fünften Jahrhunderts v. Chr., rühmte sich im Eingang seines Gedichtes „Reinigungen" (καθαρμοί), er könne lehren alle Zauberkünste, Heilmittel, Winde- und Wetterzauber und — das Heraufholen eines Toten aus dem Hades (ἄξεις δ' ἐξ 'Αΐδαο καταφθιμένου μένος ἀνδρός).[1] Allein auf solche Zauberkunst kann sich der Typus unserer Gemmen nicht beziehen. Er setzt vielmehr ein regelmässiges Wiederbeleben durch Hermes voraus. Doch eben dies, dass Hermes die verstorbenen Menschen wieder heraufholt und wieder einführt ins Leben, war keineswegs allgemeine Vorstellung. Wohl aber Vorstellung in bestimmten engeren Kreisen: in den Kreisen der Orphiker und der Pythagoreer.

Hier hat das Erwecken und Wiederbeleben seine schwere vollwichtige Bedeutung im Zusammenhange mit dem Glauben an die Seelenwanderung. Und Hermes, dem populären Seelenführer, fiel auch hier die Aufgabe zu, die Seelen zu leiten, und zwar sie zu neuem und wieder neuem Leben zu wecken und emporzurufen. Angedeutet wird dieses Amt in dem orphischen Hymnus auf den chthonischen Hermes (57), indem es heisst, dass er mit seinem Zauberstabe die Seelen nicht nur hinabführt und einschläfert, sondern auch wieder erweckt: ἃς (sc. ψυχὰς) κατάγεις ... καὶ πάλιν ὑπνώοντας ἐγείρεις.[2] Deutlicher, offenbar nach orphischer Quelle, Prudentius (bei Isidor Hisp., etymol. 8, 9, 8): „traditur (sc. Mercurius) exstinctas sumptae moderamine virgae / in lucem revocasse animas ... ast alias damnasse neci" ... Die besondere Bedeutung, welche die Pythagoreer dem Hermes als dem ταμίας τῶν ψυχῶν beimassen, bestand wesentlich in diesem seinem Amte, dass er die Seelen sammelt und heraufholt aus der Erde wie aus dem Meere, um sie ihrer weiteren Bestimmung zuzuführen, die reinen ἐπὶ τὸν ὕψιστον, die noch ungereinigten zur Fesselung und Bestrafung (Alexander Polyhistor bei Diogenes Laert. 8, 31).[3] Pythagoras aber führte sich auf Hermes selbst zurück,

[1] v. 470 Mullach. Vgl. Rohde, Psyche II², 172.

[2] In interessanter Umbildung der Odysseeverse ω 1—4. — Das orphische Fragment 224 (Abel) bricht leider beim Hinabführen der unsterblichen Menschenseelen durch Hermes ab (ψυχὰς ἀθανάτας κατάγει Κυλλήνιος Ἑρμῆς γαίης ἐς κευθμῶνα πελώριον); es folgte wohl die Schilderung, wie Hermes sie, nachdem sie von der Lethe getrunken, wieder herauf zu neuem Leben führt.

[3] Dagegen beruht die ausserordentlich hohe Stellung, welche dem Hermes als das All umfassenden Gott und Schöpfer in den Zauberpapyri zukommt, viel weniger als Dieterich, Abraxas S. 65, anzunehmen scheint, auf dem orphisch-pythagoreischen

indem er seine Seele für identisch erklärte mit der des berühmten Heroldes der von Orpheus geleiteten Argonauten, des Aithalides, des Sohnes des Hermes, der abwechselnd in Ober- und Unterwelt weilen und hier wie dort Bewusstsein und Erinnerung voll behalten durfte, was Pythagoras ebenso von sich behauptete. Der Geleiter bei der εἰς Ἅιδου κατάβασις des Pythagoras wie bei der des Orpheus[1], der hinab wie wieder hinauf geleitete, muss natürlich Hermes gewesen sein. Doch Orpheus und Pythagoras waren Ausnahmsseelen; die gewöhnlichen Seelen verlieren nach ihrer Lehre die Erinnerung an ihre früheren Existenzen, indem sie aus dem Lethestrome trinken müssen. Von hier aber müssen sie wieder in Körper zurückkehren, so lange bis der Kreislauf vollendet ist. „Der Gott“ ruft sie empor, auf dass sie von neuem, vergessend des Früheren, in körperliches Leben zurückkehren, sagt Anchises bei Vergil, ganz aus orphisch-pythagoreischer Anschauung (Aen. VI, 748: „Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno | scilicet immemores supera ut convexa revisant | rursus et incipiant in corpora velle reverti“).[2] Dies „evocare“, das ist es, was der Hermes unserer Gemmen thut, als der ταμίας τῶν ψυχῶν; er ruft und holt herauf die Verstorbenen, die drunten von der Lethe getrunken und führt sie in neues irdisches Leben.

Wie aber kommen diese orphisch-pythagoreischen Anschauungen auf jene früher (S. 203) erwähnten etruskischen Skarabäen des fünften bis vierten und diese unsere römischen Gemmen des dritten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr.?

Die Thatsache verliert alles Auffällige, wenn wir uns aus den zahlreich vorhandenen Anzeichen vergegenwärtigen, in welch mächtigem breitem Strome orphisch-pythagoreische Vorstellungen aus ihrer Heimat in Grossgriechenland sich zu den italischen Stämmen, insbesondere zu den Samniten, zu den Etruskern und Römern ergossen. Als es längst keine pythagoreische Schule in Unteritalien mehr gab, wurden Gedanken und Grundsätze, die von ihr ausgegangen waren, bei den italischen Völkern festgehalten. Insbesondere scheint die in Etrurien wie in Rom herrschende Aristokratie den Gedanken der aristokratischen pythagoreischen Kreise zugänglich gewesen zu sein. Und in Zeiten stärkerer religiöser Erregung, wie sie für Rom gerade in der Epoche unserer Gemmen eintraten, scheinen die mystischen Anschauungen aus dem Kreise jenes alten Wundermannes in Unteritalien stärker als sonst gewirkt zu haben. Das ernste asketisch strenge Element des Pythagoreismus, sein Streben nach Harmonie, Maass, Ordnung in allen Dingen, nach Ueberwindung der Affekte verschaffte jenem ebensosehr die Gunst der römischen Aristokratie, wie das ekstatisch wilde, lockere Wesen der bakchischen Geheimkulte ihr widerwärtig und greuelhaft war.[3] Etwa gegen Ende des dritten Jahrhunderts waren durch einen griechischen Wanderpriester (Graecus sacrificulus et vates, Liv. 39, 8) orgiastische nächtliche bakchische Geheimfeiern nach Etrurien gekommen und von da nach Rom; wie eine Pest wurden sie hier von den leitenden Kreisen angesehen und 186 v. Chr. durch das bekannte Edikt über die „Bacchanalia“ schonungslos unterdrückt. Pythagoreische Mystik dagegen erfreute sich in denselben Kreisen hoher Gunst. Und auf den Gemmen der hier betrachteten Klasse finden wir Bakchisches fast gar nicht, wohl aber hatten wir auf orphisch-pythagoreische Einflüsse bei unseren Gemmenbildern schon mehrfach

Seelenführer, als vielmehr auf der Vermischung des Hermes mit dem ägyptischen Thoth (über deren Ausdruck in der Kunst der hellenistisch-römischen Zeit vgl. meine Ausführungen in Jahrbücher d. Vereins d. Alterthumsfr. im Rheinland Heft 103, S. 5 ff.).

[1] Ueber diese καταβάσεις vgl. Ettig, Acheruntica (Leipziger Studien XIII, 1891), S. 286 ff. Rohde, Psyche II², 127. 419; I², 302 f.

[2] Vgl. Dieterich, Nekyia S. 156. Maass, Orpheus S. 230.

[3] Vgl. über den Kontrast der orphisch-pythagoreischen und der bakchischen Thiasoi in Italien E. Maass, Orpheus S. 163.

hinzudeuten (vgl. oben S. 240. 241. 251), und am klarsten zeigten sie sich in den soeben betrachteten Typen.

Von dem ausserordentlichen Ansehen, in dem Pythagoras und seine Lehren in der älteren republikanischen Zeit in Rom stand, giebt es zahlreiche untrügliche Anzeichen. Als zur Zeit der Samniterkriege die Römer sich angstvoll gläubig nach Delphi um Rat gewendet hatten und der Gott ihnen befahl, dem tapfersten sowohl wie dem weisesten der Griechen an hervorragender Stelle Statuen zu weihen (um dadurch deren Geister als Helfer in der Not zu gewinnen), da stellten sie auf dem Forum als tapfersten den Alkibiades, der einst Italien hatte zu bezwingen sich unterfangen wollen, und als weisesten nicht Sokrates oder sonst einen der Philosophen, sondern den Pythagoras auf; die Statuen standen bis zur Sullanischen Zeit (Plin., n. h. 34, 26; Plut., Numa 8). Der Senat, der dies beschloss, war ohne Zweifel Anhänger der Meinung, die wir im alten Rom ganz festgewurzelt finden und an der man mit Zähigkeit festhielt, dass Numa, der fromme König der Vorzeit, der Stifter der religiösen Satzungen Roms ein Schüler des Pythagoras gewesen sei. Es war die allgemeine Meinung im alten Rom; einen „inveteratus error", der im Munde der älteren Leute lebte, nennt sie Manilius im Gespräch mit Scipio Africanus bei Cicero, de republ. 2, 28. 29. Erst die kritische Geschichtsschreibung der Griechen, wie es scheint erst Polybios, dem sich die Späteren dann anschlossen, musste die chronologische Unmöglichkeit durch den Nachweis des Zeitunterschiedes zwischen Numa und Pythagoras darthun (Cicero, de republ. 2, 28; Dionys. Hal., ant. rom. 2, 59).[1] Doch war die römische Tradition so bestimmt, das Einige glaubten ihr dadurch Recht geben zu müssen, dass Numa wirklich Schüler eines Pythagoras, nur nicht des Philosophen, sondern eines in der 16. Olympiade, der Zeit des Numa, im Wettlauf als Sieger ausgerufenen Lakedämoniers gleichen Namens gewesen sei (Plut., Numa 1; vgl. Dionys. Hal., ant. rom. 2, 58). Die Entstehung jener altrömischen Meinung ist aber offenbar nicht, wie man gemeint hat[2], so zu verstehen, als ob sie eine Art wissenschaftlicher Schluss aus der Aehnlichkeit sei, die das Bild des Pythagoras und das des Numa in der Geschichte habe, sondern sie ist ganz einfach aus der Verbreitung pythagoreischer Lehre nach Rom und der mächtigen Wirkung zu erklären, welche letztere auf die Aristokraten Roms ausübte. Aus der bewundernden Hochschätzung, welche die alten Römer den Pythagoreern und ihren Lehren zu teil werden liessen, die zu ihnen drangen, erklärte schon Cicero (Tuscul. IV, 1—3) mit Recht jene Tradition. Wie hoch Pythagoras' Name bei den Aristokraten Roms galt, zeigt auch die Thatsache, dass das alte vornehme Geschlecht der Aemilier sich auf einen Sohn des Pythagoras oder auf einen Sohn des Numa, den dieser nach dem Sohne des Pythagoras benannt habe, zurückführte. Des ältesten römischen Schriftstellers, des grossen Appius Claudius Caecus Spruchsammlung in Saturniern bezeichnet Cicero als pythagoreisch (Tusc. IV, 4): der vornehme Römer ward ein Sprachrohr für die strengen Grundsätze und die mystische Religiosität der Pythagoreer. Im Jahre 181 v. Chr. fand man zufällig in Rom beim Graben einen alten Sarg und darinnen griechische Papyrusrollen pythagoreischen Inhalts. Sofort war die Meinung da, dies müsse der Sarg des Numa des Pythagoreers gewesen sein[3], obwohl der Sarg schon wegen des Materiales der Rollen

[1] Vgl. Niebuhr, röm. Gesch. I$^3$, 264, der hinter den Aeusserungen des Scipio bei Cicero den Polybios erkennt.

[2] Schwegler, röm. Geschichte I, 561 ff.

[3] Mit Unrecht spricht man gewöhnlich von Mystifikation und Fälschung (Schwegler, röm. Gesch. I, 564 ff.; Mommsen, röm. Gesch. I$^7$, 867). Die Schriften waren gewiss ganz echte pythagoreische Bücher, die irgend ein vornehmer Römer etwa zu Anfang des 3. Jahrh. sich ins Grab legen liess. Der Sarg war offenbar namenlos, und nur die Hypothese, die der Finder und mit ihm die Menge

kaum hundert Jahre älter als die Auffindung gewesen sein kann; allein Archäologen gab es damals nicht in Rom; wohl aber vorsichtige Beamte: der Senat liess die Rollen verbrennen, offenbar in der sehr berechtigten Furcht vor der Volksmeinung, die, im Wahne hier Schriften des Numa zu besitzen, für diese griechischen pythagoreischen Philosopheme eine Autorität verlangt haben würde, die in Widerspruch mit der bestehenden Staatsreligion geraten musste.

Auch bei den Griechen war die Geltung des Pythagoras in Rom nicht unbekannt. In einer Schrift, die Plutarch unter dem Namen des Epicharm kannte, die aber wahrscheinlich zu den diesem Dichter, der den Pythagoreern nahe stand, zugeschriebenen etwas jüngeren pythagoreisierenden Schriften gehörte, war berichtet, dass die Römer einst dem Pythagoras selbst das Bürgerrecht erteilt hätten[1]; dies stammt gewiss aus einem Zusammenhange, in dem ausführlicher über die Geltung des Pythagoras bei den Römern die Rede war. Ein anderer griechischer Schriftsteller berichtete, dass nicht nur Lukaner, Messapier und Peuketier, sondern auch Römer zu Pythagoras gekommen seien.[2] Das Interesse, das auch die vornehmen Samniten zur Zeit der Samnitenkriege an der pythagoreischen Philosophie nahmen, erhellt aus dem bei Cicero erwähnten Dialoge wahrscheinlich des Tarentiners Nearchos, in welchem Archytas der Pythagoreer seine Lehre von der Verderblichkeit der Wollust dem Samniten C. Pontius, dem Vater des Besiegers der römischen Konsuln, und dem Platon in Tarent auseinandersetzte (Cicero, Cato maj. 12, 41).[3]

Aber auch ein etruskischer Pythagoreer wird genannt[4], ja es sollen die Etrusker mancherlei von den abergläubischen seltsamen Vorschriften des Pythagoras beobachtet haben.[5] In der That ist es mehr als wahrscheinlich, dass die pythagoreisch-orphischen Anschauungen auch auf die etruskische Aristokratie, ihre religiösen Satzungen und Schriften grossen Einfluss geübt haben. So wird denn auch Tages nicht grundlos mit Pythagoras und Plato zusammengestellt.[6] Und ein Satz, der uns zufällig aus den tagetischen Büchern überliefert ist, hat ein stark orphisches Gepräge: der Satz, dass wer seinen Stammbaum auf Meineidige zurückführe, durch sein Geschick landflüchtig sein solle.[7] Auf besondere Bestrafung der Meineidigen scheinen die Orphiker gerade starkes Gewicht gelegt zu haben.[8] Die tagetischen

daran knüpfte, dies sei der Sarg des Numa, war das Falsche; ein Wahn, der eben durch den festen Glauben an den Pythagoreismus des Numa erklärlich wird. Auszugehen ist natürlich nur von dem zeitgenössischen Originalbericht des Cassius Hemina bei Plin., n. h. 13, 84, nicht von den späteren Ausmalungen bei Valer. Antias (bei Plut., Numa 22) und bei Liv. 40, 29 u. a., wo aus dem einen zwei Särge mit Inschriften geworden sind.

[1] Plut., Numa 8. Kaibel, com. gr. frg. I, Epich. fr. 295. Vgl. Welcker, kl. Schriften 1, 350. Niebuhr, röm. Gesch. I$^3$, 265. Zeller, griech. Philos. I$^4$, 287, 3.

[2] Aristoxenos bei Porph. v. Pyth. 22. Vgl. Diog. Laert. 8, 14. Zeller, gr. Phil. I$^4$, 287 f.

[3] Vgl. auch Schwegler, röm. Gesch. I, 564.

[4] Vgl. O. Müller-Deecke, d. Etrusker II, 322. Ohne allen zureichenden Grund will Schmeisser, d. etrusk. Disciplin S. 32 f., die Verbindungen zwischen Pythagoreern und Etruskern nur spätem Synkretismus zuweisen.

[5] Plut. sympos. 8, 7, 1, wo der sprechende Etrusker den Pythagoras ganz als seinen Landsmann, als Etrusker in Anspruch nimmt.

[6] Lutat. Plac. zu Statius Theb. 4, 516; vgl. Müller-Deecke, d. Etrusker II, 39. Schmeisser, d. etrusk. Disziplin S. 32. Wenn auch spät-neupythagoreisch, beweist das Zeugnis doch für Aehnlichkeit der Lehren.

[7] Servius zu Aen. 1, 2, in der etruskischen Disziplin heisse es mit Tages' Worten: „eum qui genus a periuris duceret fato extorrem et profugum esse debere“.

[8] Im Anschlusse an alten Volksglauben, der schon in der Ilias hervortritt, wo die Erinnyen im Hades die Meineidigen strafen, die sich selbst den Rachegeistern gelobt. Bei Hesiod, theog. 793 ff., liegt der meineidige Gott in der Starre und in Krankheit. Besonders ausgebildet haben die Vorstellung aber die Orphiker. Nach Orph. fr. 157 (Serv. zu Aen. 6, 565) werden die meineidigen Götter neun Jahre lang im Sumpfe der Styx im Tartaros gestraft. Auf Orphisches geht es auch zurück, wenn bei Pindar, ol. 2, 116 ff., unter den Seligen des Jenseits die Eidestreuen hervorgehoben und wenn bei Aristoph., ran. 150, die Meineidigen im finsteren Schlammpfuhle liegen. — Vgl. Rhode, Psyche I$^2$, 64 f. 268. Dieterich, Nekyia S. 54. 164. Maass, Orpheus S. 188. Dümmler, Delphika S. 11.

libri Acherontii enthielten gewiss, wie wir schon auf Grund der etruskischen Skarabäen vermuteten (oben S. 203), etwas vom pythagoreisch-orphischen Wiederkehren der Seelen; sicher handelten sie vom Göttlichwerden der menschlichen Seelen, das ja das letzte Ziel der Seelenwanderung war; wie die Orphiker versprachen sie dieses Ziel durch gewisse in geheimnisvollen Opfern bestehende Weihen erreichen zu können.[1]

Mit den Aehnlichkeiten pythagoreischer und altrömischer Satzungen hat man in der Zeit der Gelehrsamkeit im ersten Jahrhundert v. Chr. und später sich mehrfach beschäftigt.[2] Dabei kam man freilich auf manche recht nichtssagende allgemeine Aehnlichkeiten, welche die These des Zusammenhangs durchaus nicht zu beweisen geeignet waren[3], ein neues Zeichen, wie fest die These selbst stand. Indes ist unter dem, was uns angeführt wird, doch auch solches, das die These wirklich erhärtet; wie das seltsame Verbot des Genusses der Bohnen bei dem Flamen Dialis zu Rom und bei den Pythagoreern, oder die Sitte des Herumwendens nach rechts nach dem Gebet, oder die Höherschätzung der ungeraden Zahl, indem letztere bei Römern wie Pythagoreern den oberen Göttern, die gerade den unteren heilig galt[4], und vielleicht auch die Ausbildung der Lehre von der Herkunft der menschlichen Seelen aus dem göttlichen Geiste.[5] Einen Anklang an den pythagoreischen Glauben der Wiederkehr der Seelen hat man wohl mit Recht auch in einigen römischen Sagen erkannt, wie der von Mares, der dreimal wiederauflebt nach dreimaligem Tode (Ael., v. h. 9, 16), oder der von Erulus, dem seine Mutter Feronia ein dreifaches Leben giebt (Verg., Aen. 8, 561 ff.), oder Virbius, den Egeria wieder belebt.[6]

Insbesondere ist uns wichtig, dass der Dichter Ennius, der gerade der Epoche unserer Gemmen angehört, ganz von pythagoreischer Doktrin durchdrungen war und dass er vor allem ganz in den pythagoreischen Anschauungen von der Seelenwanderung lebte, die er auch bei seinen Lesern offenbar als bekannt voraussetzen durfte. Sein grosses nationales Epos, die Geschichte Roms, begann er[7] mit der Fiktion, es habe ihm einst auf dem Parnass geträumt, und im Traume sei ihm der Schatten Homers aus der Unterwelt erschienen; der habe ihm die Natur aller Dinge zu enthüllen begonnen; er habe ihm vertraut, wie die Seelen wandern müssen von einem Körper in den andern, wie sie auch in Tierleiber sich kleiden müssen (Lucret. I, 116), wie dann er selbst, Homer, sich erinnere, einstmals ein Pfau gewesen zu sein („memini me fiere pavom“), bis seine Seele endlich nach vielen Wanderungen in den Körper des Ennius gezogen sei, in dem sie jetzt lebe. Dies alles war als jammervolles Los der Seelen geschildert, die ruhelos immer neue Körper und mit ihnen neue Leiden auf sich nehmen müssen; denn unter „salzigen Thränen“ (Lucret. 1, 125) sprach der Schatten Homers, der

[1] Arnob., adv. gent. 2, 62. Serv. zu Verg., Aen. 3, 168, wo Labeo citiert wird; dass dessen Uebersetzung der Acherontischen Bücher gemeint ist, bemerkte O. Müller, d. Etrusker III, 2, 4. Ganz willkürlich ist die Behauptung von Schmeisser, d. etrusk. Disziplin, 1881, S. 18 f., es liege hier eine neuplatonische Fälschung des Labeo vor. Schmeisser hat den Sinn jener Lehre vom Göttlichwerden der Menschenseelen gar nicht verstanden.

[2] Kastor, ein Zeitgenosse Caesar's, verglich Römisches und Pythagoreisches (Plut., qu. rom. 10). Ebenso Cicero, Tuscul. IV, 2. Dann Plutarch nach älteren Quellen (besonders Numa 8. 11. 14).

[3] Vgl. die Kritik von Zeller, gr. Phil. I[4], 450 f., der aber zu weit geht im Leugnen jeder Beziehung.

[4] Wenn Platon diese Bestimmung in seine Gesetze aufgenommen wissen wollte (leg. 4, p. 717 A), so folgte er wohl eben pythagoreischer Zahlensymbolik; dass die Bestimmung allgemein griechisch sei, wie Zeller, gr. Philos. I[4], 451, annimmt, wäre erst zu erweisen; ich finde keine Spur davon, dagegen Beispiele in Fülle, wo oberen Gottheiten in Griechenland eine gerade Zahl von Opfertieren dargebracht wird.

[5] Vgl. Zeller a. a. O.

[6] Vgl. Klausen, Aeneas u. d. Penaten S. 958 ff. 962.

[7] Annal. I, frg. 5—17 und II, 4 (L. Müll.).

weder seine Seele noch sein Körper war, sondern nur ein blasses Scheinbild aus den acherusischen Räumen (Lucret. 1, 120 ff.). — Wahrscheinlich kam die pythagoreische Seelenwanderungslehre auch in dem philosophischen Lehrgedichte „Epicharmus" vor, in welchem Ennius wahrscheinlich ein dem sentenzenreichen sizilischen Komiker Epicharm zugeschriebenes, schon dem Euripides bekanntes unteritalisches pythagoreisches Gedicht von der Natur der Dinge, von den Elementen, vom Körper und der Seele ins Latein übersetzte[1], auf Grund dessen man den Epicharm als Schüler des Pythagoras anzusehen pflegte. Die Einleitung bei Ennius war ähnlich wie die in seinen Annalen: Ennius begann auch hier damit, einen Traum zu erzählen; es habe ihm geträumt, er sei gestorben[2]; wahrscheinlich folgte dann, wie er in die Unterwelt gekommen und wie ihm dort der Schatten des Epicharm die pythagoreische Weisheit verkündet.

Auf diesem Boden nun sind unsere altrömischen, dem dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr. angehörigen Gemmenbilder erwachsen, die Hermes zeigen, wie er die Gestorbenen immer zu neuem körperlichen Leben aus der Unterwelt emporruft. Sie sind Zeugen, wie der pythagoreische Glaube von dem Wandern der Seelen bei den Römern, und wohl gerade in konservativen frommen Kreisen, eingedrungen war, geschützt durch die Ueberzeugung, dass der alte Numa ja selbst ein Pythagoreer gewesen.

Später, im ersten Jahrhundert v. Chr., in der Zeit der gelehrten Beschäftigung mit der römischen Vergangenheit, in der Zeit der romantischen Sehnsucht nach dem Altrömischen, in das man sich gelehrt vertiefte[3], ward dann im engeren Kreise der Gelehrten auch der altrömische Pythagoreismus wieder lebendig, verbunden mit Nekyomantie und allerlei Zauber und mit Forschung über die etruskischen heiligen Bücher.[4] Nigidius Figulus, der Freund Cicero's, ist der Hauptvertreter dieser Richtung; von ihm sagt Cicero, dass er die pythagoreische Lehre, die einige Jahrhunderte in Italien und Sizilien lebendig gewesen und dann erloschen sei, wieder erneuert habe (Cic., Tim. 1, 1). Er sammelte einen Kreis von Anhängern in einer Art von geheimem Bunde um sich. Dazu gehörte auch der mit Caesar verwandte und befreundete Vatinius, der sich, wie Cicero sagt, gerne einen Pythagoreer nannte. Was in diesem Kreise aber alles getrieben ward, davon giebt uns Cicero eine Andeutung, die tief blicken lässt. Als Pythagoreer setzten sie sich in Verbindung mit den Seelen der Verstorbenen, die sie in mannigfachsten Gestalten in ewigem Wechsel zwischen Menschen- und Tierleibern rings in ihrer Umgebung wähnten; sie citierten die Geister und bedienten sich dabei des alten kräftigsten Mittels, der Menschen-, speziell Kindesopfer — auch hier, wie uns die Gemmen, die dem Menschenopfer eine so bedeutende Rolle anweisen (oben S. 230), lehren, im Anschlusse an älterrömische Anschauung —; und daneben war Vatinius so aufgeklärt, dass er die Nichtigkeit der Auspicien wohl erkannt hatte (Cic., in Vatin. 6). Aber die etruskische Disziplin galt hoch in dem Kreise. Nigidius Figulus übersetzte selbst aus den etruskischen tagetischen Büchern, die, wie wir bereits vermuteten (S. 258 f.), stark mit unteritalischer orphisch-pythagoreischer Doktrin durchtränkt waren. Auch der gelehrte Varro hatte einen „ausgesprochenen Hang zur

[1] Vgl. zuletzt Kaibel, comic. gr. frg. I, 1, p. 134 f. O. Ribbeck, Gesch. d. röm. Dichtung 1, 45. Wilamowitz, Herakles 1, 29 f. 54. Diels, sibyll. Blätter S. 34, 1. Ettig, Acheruntica (in Leipz. Stud. XIII) S. 343 ff. Maass, Orpheus S. 227 Anm.

[2] Dieterich, Nekyia S. 132 f. ist der Meinung, nicht Ennius, sondern Epicharm spreche hier „nam videbar sompniare med ego esse mortuum"; Epicharm habe im Hades aus des Meisters Pythagoras Munde die Lehre vernommen. Dieterich übersieht, dass aus Cicero, acad. 2, 51, der uns den Vers überliefert, hervorgeht, dass Ennius der Sprecher ist.

[3] Vgl. über die romantische Richtung im 1. Jahrh. v. Chr. Leo, plautin. Forschungen S. 23.

[4] Es scheint mir richtiger, diese Seltsamkeiten historisch verstehen zu suchen, als über sie, wie es nach Vorgang eines hervorragenden Gelehrten zu geschehen pflegt, nur als Absurdität zu spotten.

pythagoreischen Mystik"[1]; auf pythagoreische Weise wollte er auch bestattet sein. Auch Appius Claudius Pulcher, ein anderer Freund Cicero's, ein Kenner des römischen Altertums und Schriftsteller über Auguraldisziplin, gehörte zu jenen spiritistischen Zirkeln, wo man Geisterbeschwörung trieb[2] im Anschluss an pythagoreische Lehre.

Und diese Gelehrten waren eben dieselben, welche zum erstenmal das römische Altertum, insbesondere nach seiner religiösen Seite, erforschten. Offenbar hing ihr Pythagoreismus mit ihrem romantischen Altertümeln zusammen. Bei ihren Studien über altrömischen Glauben stiessen sie allenthalben auf die mächtige Wirkung der Lehren des unteritalischen Wundermannes, wie sie in zahlreichen orphisch-pythagoreischen Büchern und gewiss auch in etruskischer Umgestaltung sich verbreitet hatten. All diese Mystik, dieser Geisterglaube und Geisterbann, diese Furcht vor den Wanderungen im Jenseits, die bei jenen Gelehrten wieder lebendig ward, waren ihrem freigeistigen Zeitgenossen Lucrez, dem Verehrer Epikurs zuwider, und er sieht seinen Beruf darin, sie zu bekämpfen.[3] Gewiss war der Richtung jener Gelehrten auch die Entwickelung günstig, welche die Philosophie der Stoa genommen hatte, die mit Posidonios und seinen Nachfolgern wieder auf Platon und Pythagoras zurückgriff, als die Lehrer der Unsterblichkeit der Seele, welcher der Körper nur Last und Strafe ist.[4] Dieser stoische Platonismus, dem auch Cicero anhing, war sicherlich der Richtung jener Gelehrten günstig und er liess sich leicht mit ihr verschmelzen, allein geschaffen hat er sie nicht; sie ist zunächst erwachsen aus dem Altertümeln, dem Vertiefen in den altrömischen, pythagoreisch beeinflussten Seelenglauben, wie er uns in den Gemmen so deutlich entgegentritt. Die Träger jener Siegelbilder waren echte alte Römer frommen, konservativen Sinnes; in der Zeit des Nigidius Figulus war es nur die kleine Gruppe einiger romantischer Antiquare und Gelehrten, die sich künstlich in jene Anschauungen zurückschraubten und die auf die Gemmenglyptik natürlich nicht einwirken konnten. Die Gemmen sind durch ihren engen Zusammenhang mit den etruskischen Skarabäen glücklicherweise hinlänglich fixiert, so dass der Versuch, sie aus der altrömischen Zeit heraus etwa in den Kreis jener spiritistischen Gelehrten ciceronischer Epoche zu versetzen, unmöglich gemacht wird.

Noch in augusteischer Zeit hat der pythagoreische Seelenwanderungsglaube glänzende Darstellungen gefunden in der höfischen Poesie des Vergil und Ovid; aber auch hier offenbar mit der Absicht, damit an den Glauben der frommen altrömischen Zeit anzuknüpfen. Vergil gehörte, recht im Gegensatze zu Horaz, noch jener romantischen altertümelnden Richtung an und benutzte noch Nävius und Ennius; und Ovid folgte in der am Schlusse der Metamorphosen hervortretenden Anschauung dem Vorgange Vergils.[5] Bei Ovid ist es Pythagoras selbst, der seinem Schüler Numa, der zu ihm nach Kroton gereist ist, die Lehre von der Seelenwanderung, als ewigem Kreislauf zwischen Tier und Mensch, und das Gebot der Fleischenthaltung vorträgt (Metam. 15, 75 ff. 153 ff.).[6] Bei Vergil erläutert Anchises dem Aeneas die Wanderung der

[1] Schmekel, Philosophie d. mittleren Stoa S. 448 ff.

[2] Cicero, Tusc. 1, 37; de divin. 1, 132.

[3] Vgl. Dieterich, Nekyia S. 140 ff., der zeigt, dass Lucrez nicht gegen die Stoa allein, sondern auch gegen orphisch-pythagoreische Anschauungen in Rom kämpft.

[4] Vgl. die eingehenden Ausführungen von Schmekel, Philosophie d. mittleren Stoa S. 400 ff.

[5] Schmekel, Philos. d. mittleren Stoa S. 451.

[6] Schmekel, de Ovid. Pythag. doctr. adumbr. und Philosophie der mittleren Stoa S. 434, 4; 452, 2 hat vermutet, dass Ovid seine Darstellung der pythagoreischen Lehre aus Varro, antiqu. div. rerum genommen habe, der seinerseits der platonisch-peripatetischen Richtung der Neupythagoreer folge. Doch ist gewiss das Element heimischer italisch-pythagoreischer Ueberlieferung mehr in Anschlag zu bringen.

Seelen und zeigt ihm die Seelen seiner späteren Nachkommen, die noch nicht in menschliche Körper gelangt sind; er zeigt ihm das Lethethal mit den Seelen, die der Gott, nachdem sie Vergessenheit getrunken, wieder zu neuem körperlichen Leben hervorholt — ganz wie der Hermes jener altrömischen Gemmen. Es ist ältere italische orphisch-pythagoreische Dichtung, aus der Vergil hier zu schöpfen scheint.[1] Nicht als eine neumodische philosophische Weisheit, sondern als altrömische Anschauung wollten die Dichter die Seelenwanderung darstellen, indem sie Aeneas und Numa als Schüler dieser Lehre schilderten.

Es ist sicher eine der grossartigsten transscendentalen Ideen, welche die Weltgeschichte kennt, diese in den pythagoreisch-orphischen Kreisen gepflegte Lehre von der Seelenwanderung, von deren Wirkung im alten Italien wir soeben Spuren kennen gelernt haben. Allein diese Idee war weder in Italien noch in Griechenland heimisch; sie war ein Fremdes, auf ganz anderem Boden erwachsen; doch ihre dämonische, ergreifende Macht schuf ihr Anhänger auch in den klassischen Ländern, wenn es auch immer nur engere Kreise blieben, die ihr hier gehuldigt haben. Denn der Welt- und Körper- und Sinnenfreude, welche den herrschenden Zug in der klassischen Kultur bilden, stand der trübe entsagende Weltschmerz nicht an, aus welchem jene Lehre entstand. Ihr ist der Körper der Kerker der Seele (σῶμα — σῆμα sagten die Orphiker); die ursprünglich reine Seele ist sündhaft, ist gefallen und weilt zur Strafe im Körper, an den sie gekettet ist; und wenn sie den einen verlassen, muss sie, dem Kreislauf der Notwendigkeit (κύκλος ἀνάγκης) folgend, in einen anderen wandern, bis sie endlich, von der Sünde gereinigt, von dem Kreislauf erlöst, zu der Gottheit eingehen darf. Sündenbewusstsein, Erlösungsbedürfnis sind die Wurzel, Askese ist die Blüte dieser Lehre. Sie ist im Kerne unklassisch, wie sehr sie auch ihre fascinierende Macht zu Zeiten in engeren Kreisen bei Griechen und Italikern bewährt hat. Die im älteren Pythagoreismus am reinsten vorliegende, dem griechischen Geiste innerlich fremde und doch so mächtig wirkende Lehre kam aus Indien zu den Griechen, und Pythagoras, der lernbegierige, dem Heraklit die πολυμαθίη vorwarf, war ihr Vermittler. Nur in Indien war die Lehre wahrhaft heimisch; dort erwuchs sie auf dem Boden des körperabtötenden Büssertums. Sehr verfehlt war es, wenn man neuerdings wieder die rohen Thraker zu Urhebern jener sublimen Doktrin machen wollte, die nur auf der Basis des langen konzentrierten Denkens, wie es die indische Religionsgeschichte kennt, entstehen konnte.[2] Der Weg aber vom nordwestlichen Indien nach Samos war zwar weit, aber nicht unbegangen zu Pythagoras Zeit; er verband nur die Enden eines einzigen Reiches, des

[1] Schmekel, Philos. d. mittl. Stoa S. 451 denkt auch hier nur an philosophische Quellen, und zwar an die stoische Richtung des Neupythagoreismus (vgl. S. 434); doch hat Dieterich, Nekyia S. 150 ff. nachgewiesen, dass orphisch-pythagoreische καταβάσεις-Gedichte zu Grunde liegen müssen.

[2] Die These des indischen Urspungs der pythagoreischen Seelenwanderungslehre hat L. v. Schröder in einer zu wenig beachteten Schrift Pythagoras und die Inder, 1884, wie mir scheint mit schlagenden Gründen erwiesen. Auch Gomperz, griechische Denker I, 1896, S. 103 ist ihr geneigt. Die These des thrakischen Ursprungs, die namentlich Rohde (Psyche $II^2$, 29 ff. 134 f.) verteidigte (auch P. Knapp über Orpheusdarstell. 1895, S. 10 nimmt sie an, obwohl schon Zeller, gr. Philos. $I^4$, 58 Anm. sie mit Recht abgelehnt hatte), stützt sich auf gänzlich unzulängliche Gründe. Die Legende von Pythagoras als Schüler der Thraker oder Zalmoxis als seinem Sklaven ist nur aus dem Bedürfnis entstanden, Pythagoras wegen der Verschmelzung seiner Lehre mit der der Orphiker auch an Thrakien anzuknüpfen. Wenn Euripides in der Hekabe 1243 ff. die Wiederkehr einer menschlichen Seele in einem Tiere mit dem thrakischen Dionysos in Beziehung bringt, so dachte er eben dabei an die Orphiker, die Anhänger jenes Dionysos, als die in Attika populären Vertreter des Seelenwanderungsglaubens. Das Wiederkehren der Toten, an das die Thraker glaubten, ist aber weit entfernt von der mit der indischen in allem Wesentlichen genau übereinstimmenden pythagoreischen Seelenwanderungslehre. Auffallend oberflächlich ist die Behauptung von Rohde (Psyche $II^2$, 134), der Seelenwanderungsglaube sei gar nichts Besonderes und habe sich überhaupt an vielen Orten der Erde selbständig gebildet, wofür als Beleg auf Tylor's Zusammenstellungen, Primitive Culture II, 3 ff. verwiesen wird. Allein Tylor führt hier ja nur Beispiele des bekannten Glaubens primitiver Völker an, wonach die Seele eines Toten in einem anderen Menschen oder einem Tiere wiederkehren kann, und im folgenden scheidet Tylor scharf und richtig diesen primitiven

Reiches des Grosskönigs der Perser. Und als äussere Zeichen des Verkehrs haben wir altgriechische Gemmen des siebenten Jahrhunderts kennen gelernt, die im nordwestlichen Indien gefunden sind (S. 75). Der Verkehr durch mündliche Mitteilungen, der gerade in primitiveren Kulturzuständen auch für Verbreitung von Denken und Glauben eine ungeheuere Bedeutung hat, wird gewöhnlich weit unterschätzt.[1] Es ist keine Frage, dass ein wissensdurstiger Jonier des sechsten Jahrhunderts durch den Verkehr auf Persiens Strassen von den wunderbaren Indien erfüllenden Gedanken Kenntnis erhalten konnte.[2]

Die indische von Pythagoras übernommene Lehre von der Seelenwanderung ward von den Orphikern adoptiert[3] und mit ihrer Lehre von den Strafen in der Unterwelt in eine freilich keineswegs organische Verbindung gesetzt.[4] Und diese orphisch-pythagoreische Mischung ist zu den Italikern gelangt. Bei ihnen, insbesondere den Etruskern, mit ihrem grübelnden Messen und Zählen, hat vielleicht viel mehr Pythagoreisches, ursprünglich Indisches Wurzel gefasst, als wir deutlich erkennen können. —

Wir sind von den altrömischen Gemmen weit abgeirrt; es ist Zeit, zu ihnen zurückzukehren. Im Zusammenhange mit den zuletzt besprochenen Typen möchte ich zunächst noch einige erwähnen, in denen vielleicht auch etwas von orphischem Einflusse steckt. Es ist auffällig, wie beliebt auf den altrömischen Gemmen, allerdings nicht auf denen des strenger etruskisierenden Stiles, sondern den sich daran anschliessenden, die in das zweite bis erste Jahrhundert v. Chr. zu datieren sind, wie beliebt hier der Pfau ist. Er erscheint allein (Taf. XXIX, 60; Berlin 2070—73; 5764—65; 6586—88), vor allem aber vor oder auf einem Wasserbecken oder einer Brunnenschale, zuweilen mit einem anderen Vogel; auch ein Thyrsos kommt dabei vor (Taf. XXIX, 57; LXIV, 52; Berlin 5767—70; 6589; 2523); ferner erscheint er mit dem Symbole der Seele, dem Schmetterling, vereinigt, indem letzterer den Pfau zügelt (Taf. XXIX, 55; Berlin 5766)[5], oder indem der Pfau von dem Schmetterling getragen wird

Glauben, der nur den Untergrund bildet von dem Gebäude der indischen Seelenwanderungslehre, die er „one of the worlds most remarkable developments of ethical speculation" nennt (p. 11). Es ist aber diese indische Lehre, nicht jener primitive, allerwärts verbreitete, auch in Griechenland namentlich in den zahlreichen Metamorphosensagen (vgl. I. Burckhardt, griech. Kulturgeschichte II, 5 ff.) zu Tage tretende Glaube, den wir bei den Pythagoreern finden. Natürlich ist auch in Indien jener primitive Glaube die Grundlage gewesen, auf der jene Lehre erwachsen konnte (vgl. Oldenberg, Veda S. 61. 563); bis zu ihr von jenem Glauben ist aber ein weiter Weg (was Maass, Orpheus S. 169 Anm. übersieht). Dass die Seele unrein und in die wechselnden Körper als Kerker zur Strafe gebannt wird, bis sie sich gereinigt hat, dieser Gedanke ist indischem Boden entsprungen und griechischem Geiste ursprünglich ganz fremd. Die Uebernahme durch die Pythagoreer wird besonders deutlich auch durch die Uebereinstimmung von Details wie des Verbotes des Bohnenessens für die Opfernden (wahrscheinlich damit nicht Blähungen das Opfer stören), oder des Verbotes gegen die Sonne zu urinieren (vgl. v. Schröder S. 39). Herodot 2, 37 hat das Bohnenverbot fälschlich zu einem ägyptischen gemacht, ebenso falsch wie er 2, 123 die Seelenwanderung aus Aegypten herleitete (vgl. dazu Wiedemann, Herod. 2. Buch S. 177 f. 457 ff.). — Wenn die Kelten wirklich an Seelenwanderung glaubten, so wird hier ein Einfluss pythagoreischer Griechen aus Massalia anzunehmen sein (vgl. Maass, Orpheus S. 160 Anm.; Schwegler, röm. Gesch. 1, 564). — Unreif und wertlos ist was W. Bauer, d. ältere Pythagoreismus, Bern 1897, S. 161 über die Seelenwanderungsfrage sagt.

[1] Treffliche Bemerkungen hierüber bei Gomperz, griech. Denker I, S. 78 f.

[2] Vgl. Gomperz ebenda S. 103.

[3] Nicht umgekehrt, wie Zeller, gr. Philos. I[4], 57 mit ganz unzulänglichen Gründen annahm. Pindar schöpft aus grossgriechischer, also pythagoreisch-orphischer Quelle, die er in Sizilien kennen gelernt, vgl. Dieterich, Nekyia S. 109 ff.

[4] Die alte vorpythagoreische Orphik — so glaube ich die Sache auffassen zu müssen — hatte nur die Idee der Vergeltung im Jenseits durch Lohn und Strafe ausgebildet und als Mittel zur Erlangung eines guten Jenseits die Weihen bezeichnet; die Zagreussage ist ursprünglich nur aitiologisch, den thrakischen Kultgebrauch des Zerreissens und Verschlingens der Tiere erklärend. Erst die pythagoreische Umgestaltung der Orphik macht eine kosmologische Spekulation aus der Zagreussage: der göttliche Funke wird ins Weltall zerstreut, das Ewige Geistige in das Körperliche Endliche als in ein Gefängnis gebannt, in dem es zur Strafe in Wiedergeburten erscheinen muss, bis der Kreis der Geburten endlich gelöst wird, was wiederum durch die Weihen geschieht: das Mittel ist das alte geblieben.

[5] Die gleiche Darstellung, der Schmetterling den Pfau zügelnd, auch auf einem in einen grossen antiken goldenen Ring gefassten braunen Sard frührömischen Stiles im British Museum mit der Inschrift DIDIVS · D · F

(Taf. XXIX, 61); auch auf der Himmelskugel erscheint der Pfau (Taf. LXIV, 51). Besonders merkwürdig ist aber die Darstellung Taf. XXIV, 59, wo der Pfau wieder auf einer Brunnenschale sitzt, in welche sich der Samenstrahl einer Priapherme ergiesst, auf welchen Psyche als Schmetterling zufliegt, ein deutliches Symbol unsterblicher Lebenskraft. Wer erinnert sich hier nicht der Geltung des Pfaus in der altchristlichen und frühest mittelalterlichen Kunst, wo er, zumeist paarweise nach der symmetrisch stilisierenden Art der späteren Zeit, besonders oft neben einem Wassergefäss oder einer Brunnenschale steht? Man fasst den Pfau hier, obwohl eine Deutung desselben nicht überliefert ist, gewiss mit Recht als Sinnbild des ewigen seligen Lebens und der Auferstehung auf (vgl. X. Kraus, Realencyklop. s. v.) Ich möchte vermuten, dass der Pfau in dieser Geltung, wie so manches Andere im Altchristlichen, aus unteritalischer orphischer Tradition herstamme. Es wird kein Zufall sein, wenn Homer bei Ennius sich gerade ein Pfau gewesen zu sein erinnert. Das Wasserbecken aber erklärt sich aus dem orphischen durch die unteritalischen Goldtäfelchen schon fürs vierte Jahrhundert v. Chr. bezeugten Glauben von dem erfrischenden Seelenwasser, dem Wasser des Lebens im Jenseits[1], dem Quell der Mnemosyne, der Gedächtnis und Bewusstsein wiedergiebt, aus dem die Seele trinkt und sich erlabt, nachdem sie dem Kreislauf der Geburten endlich entflohen (κύκλου τ' ἀλλῦσαι καὶ ἀναψῦξαι κακότητος war das Ziel der Seelen). Dass dieser Glaube aber ebenso bei den alten Christen bestand, hat A. Dieterich (Nekyia S. 96) aus dem Gebrauch der Worte refrigerare und refrigerium und dem Zuruf πίε ζήσαις u. ä. erkannt: der Seele wird auch hier das Labsal des kühlen wiederbelebenden Trankes der ewigen Seligkeit gewünscht. Ist hier der Zusammenhang orphischer Vorstellungen des vierten Jahrhunderts v. Chr. mit altchristlichen gesichert, so wird auch unsere Vermutung, dass der Pfau auf den altrömischen Gemmen ebenso wie auf den Jahrhunderte späteren altchristlichen Denkmälern ein ursprünglich orphisches Symbol der Seligkeit des ewigen Lebens sei, nicht mehr befremdlich erscheinen.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt uns der Stein Taf. LXIII, 19: im strengen rein etruskisierenden Stile sehen wir einen Mann auf dem Capricornus, jenem Sternbild des Tierkreises reiten, das durch Augustus, der in diesem Zeichen geboren war, so ausserordentlich häufig ward. Die Gemme ist aber weit älter als jene augusteischen Denkmäler. Der Ziegenfisch, Aigokeros oder Capricornus, ist ursprünglich ein babylonisches dort kalendarisch verwendetes Göttersymbol, das in den griechischen Tierkreis gelangte.[2] Es befand sich auf dem Globus des Hipparchos. Von den Griechen ward es natürlich mythologisch persönlich gedeutet, meist mit Pan verschmolzen oder auch als ein Freund und Günstling des Zeus erklärt. Der Mann auf der Gemme ist wohl als die mythologische Person Aigokeros (Capricornus) zu erklären, die auf ihrem Symbole reitend gebildet ist.[3] Dass wir dem Bilde auf dieser frührömischen Gemme begegnen, ist aber wahrscheinlich dem Einfluss der chaldäischen Sterndeuter in Rom zu verdanken, die, da sie schon 139 v. Chr. einmal aus Rom vertrieben werden mussten, in der Zeit der Entstehung unserer Gemme in Rom sicher schon wirksam genug waren, und wahrscheinlich hatten auch die etruskischen Haruspices schon ihren Einfluss erfahren.[4] Vergil lässt schon einem etruskischen Wahrsager der grauen Vorzeit auch die Gestirne gehorchen (Verg., Aen. 10, 176).

[1] Vgl. E. Rohde, Psyche II², 390. Dieterich, Nekyia S. 95.

[2] Vgl. G. Thiele, antike Himmelsbilder S. 12 ff. 69 f.

[3] Sehr zweifelhaft ist die Deutung des Tritonartigen Wesens der etruskischen Spiegel Gerhard, 1, 72; Körte 5, 50 auf Capricornus.

[4] Vgl. O. Müller-Deecke, d. Etrusker II, 15 und besonders G. Schmeisser, die etruskische Disziplin, 1881, S. 24.

Wenn wir, nachdem wir die Darstellungen auf dieser Gruppe frührömischer Gemmen betrachtet haben, nun noch einen Blick auf die ganze Reihe zurückwerfen, so entsteht vor allem die Frage: in welchem Zusammenhange steht die Gruppe mit ihrer Umgebung, der übrigen Kunst ihrer Epoche?

Unsere Gemmen nehmen eine isolierte Stellung für sich ein, analog derjenigen, die wir in der unmittelbar vorangegangenen Epoche die Gattung der Rundperl-Skarabäen einnehmen sahen. So wie diese ganz für sich stehen und völlig verschieden sind von den Spiegeln, Cisten, und vor allem den italischen Münzen der gleichen Epoche, des vierten Jahrhunderts, so bilden auch unsere römischen Gemmen eine Kunstprovinz für sich. Insbesondere ist auch hier hervorzuheben, dass zwischen ihnen und den italischen Münzen ihrer Epoche gar kein näherer Zusammenhang besteht. Jenes strenge, steife Etruskisieren, jenes Anschliessen an den strengen etruskischen Skarabäenstil, das unsere römischen Gemmen charakterisiert, ist den gleichzeitigen römischen und anderen italischen Münzen gänzlich fremd. Schon die seltenen grossen Stücke von aes signatum, die um die Mitte des vierten Jahrhunderts datiert werden, dann die mannigfachen Serien von aes grave, die von der Mitte des vierten Jahrhunderts beginnen und aus diesem und dem dritten Jahrhundert reichlich erhalten sind, sowie natürlich auch die sogenannten römisch-kampanischen Münzen dieser Epoche zeigen einen durchweg freien weichen flauen Stil, ohne jede Spur weder von echter noch auch von nachgeahmter Strenge. Das einzige, das an die Manier mancher unserer Gemmen erinnert, ist die Art, wie das Haar am Januskopfe der ältesten römischen aes grave-Stücke mit parallelen Linien gegeben ist, an deren Enden sich gebohrte Punkte befinden.[1] Auch die 268 v. Chr. beginnende römische Silberprägung und das sie begleitende römische Kupfer zeigt nichts als einen vergröberten freien lockeren hellenistischen Stil, der von jenem strengen Etruskisieren der Gemmen gänzlich verschieden ist. Und auch in Etrurien selbst herrscht auf den Münzen ebenso wie auf den Graburnen der weiche freieste Stil.

Es ist nun aber zu bedenken, dass für die römischen Münzen die am Anfang einmal eingeschlagene Richtung, die Nachahmung des freien weichen griechischen Stiles, für die Folge verbindlich sein musste. Die Münze liess ihres offiziellen staatlichen Charakters wegen einen willkürlichen Wechsel ihrer ganzen Stilrichtung nicht zu. Sie bedurfte der Gleichmässigkeit. Im zweiten Jahrhundert v. Chr. sind die römischen Münztypen besonders gleichartig und einförmig; die einmal angenommenen Typen in ihrem freien flauen Stile werden mit unverbrüchlicher Treue immer wiederholt.

Ganz anders lagen die Verhältnisse bei den privaten Siegelbildern. Hier konnte leicht eine Stilrichtung durchdringen, die von jener der Münzen durchaus verschieden war. Und so geschah es. Unsere römischen Gemmen der hier besprochenen Richtung zeigen ein absichtliches bewusstes Archaisieren und Etruskisieren. Die Kunst der strengen etruskischen Skarabäen ist das Vorbild, das bald mehr bald weniger deutlich immer wieder hervortritt. Durch die Etrusker war jener strenge Skarabäenstil bei den Römern einmal der für die Siegel klassische geworden.

Eine gewisse Analogie bietet in Griechenland die Thatsache, dass für die Terrakottastatuetten der Gräber vielfach lange Zeit hindurch altertümliche Formen beibehalten wurden, als sonst längst der freieste Stil herrschte. Allein wir fragen vor allem, ob nicht Spuren jener

[1] Vgl. Bahrfeldt-Samwer in Wiener Numism. Ztsch. 1883, Taf. 1, 12; 2, 1; S. 32 ff.

etruskisierenden strengen Stilrichtung der Gemmen auch in anderen römischen Denkmälergattungen zu beobachten sind.

In den altrömischen Gräbern auf dem Esquilin hat man kleine Terrakotta-Altärchen eigentümlicher Form mit Reliefs gefunden. Bei weitem die meisten zeigen den freien hellenisierenden Stil und werden von Dressel[1] nicht vor ca. 200 v. Chr. gesetzt. Sie sind latinischer Fabrikation, doch findet sich Gleichartiges auch in Kampanien. Neben jenen des freien Stiles giebt es nun aber auch solche altertümlicher Art. Ein genauer beobachteter Fund weist darauf hin, dass beide Gattungen, die strengen und freien, in wesentlich derselben Epoche im Gebrauche waren.[2] Wir gewinnen hier wohl eine Analogie für das, was wir auf dem Gebiete der Gemmen beobachteten.

Besonders interessant aber für unsere Frage scheint mir ein berühmtes bisher in seiner historischen Stellung völlig verkanntes Relief zu sein. Ich meine das bekannte Relief von Aricia, das bei den Ausgrabungen des Cardinals Despuig, die dieser 1787—96 am Nemi-See im Heiligtum der Diana von Aricia machen liess[3], gefunden ward und bis in neueste Zeit der Sammlung Despuig angehörte. Seit Dezember 1897 befindet es sich in Herrn C. Jacobsen's Glyptothek zu Kopenhagen, der mir freundlichst gestattete, die beistehende Abbildung nach neuer Photographie vom Originale zu veröffentlichen (Fig. 140). Das Relief gilt allgemein als ein altgriechisches Werk, das man sich in Grossgriechenland im sechsten Jahrhundert v. Chr. gearbeitet denkt.[4] Dies ist ein einfacher Irrtum, der sich schon am Abgusse erkennen lässt und den mir die Untersuchung des Originales definitiv bestätigte. Das Stück ist von tadellos frischer Erhaltung; aber es ist absolut ungriechisch und ebenso absolut unarchaisch. Es zeigt in jedem Zuge eine gänzlich flaue und unverstandene Wiedergabe altertümlicher Formen. Und ganz Altertümliches wechselt mit späten Elementen. Gleichwohl hat das Werk mit dem griechischen archaistischen Stile nicht das Geringste zu thun. Von Einzelheiten sei hervorgehoben die Bildung der Augen, die zum Teil übertrieben schräg gestellt sind, an denen aber nach späterer Weise das obere Lid über das untere übergreift; besonders das Auge des Orest zeigt volle Kenntnis der späteren Formen. An demselben ist ferner die Binde charakteristisch, die er im Haare trägt, die hinten gebunden ist und deren Ende hinausflattert. Dies ist archaisch ganz unmöglich; ja dies Motiv ist sogar nicht wohl erklärbar vor der Diadochenzeit, die dies hinten geknüpfte und flatternde Diadem als Königszeichen einführte, was es auch hier offenbar sein soll, indem es Orest als den legitimen Thronfolger bezeichnet. Noch vieles Einzelne liesse sich anführen, wie die gerade endenden, hinter dem Ohr herabkommenden Haarstreifen bei Aegisth und Orest, Mund- und Schnurrbartbildung an beiden, das bandartig gezeichnete Blut des Aegisthos, der Gegensatz der auf ganz altertümliche Vorbilder zurückgehenden Haare der Frau am linken Ende und der übrigen, die freien Fältchen am unteren Gewandsaume der beiden schreitenden Frauen, die strenge Faltenbildung der Frau am linken,

[1] Der die Gattung eingehend behandelt hat, Annali d. Inst. 1879, 253 ff.; 299; 1880, 322 ff. 338.

[2] Der von Dressel, Annali 1879, 296 nach Lanciani's Bericht besprochene Fund. Dressel möchte freilich des Stiles wegen gegen die Evidenz des Fundes zwischen den altertümlichen und den freien etwa ein Jahrhundert annehmen; allein auch dies würde nicht genügen: um ca. 300 oder auch 350 v. Chr. wäre jener altertümliche Stil genau so auffallend wie später. — Zu beachten ist auch, dass in dem einen jener Gräber nach Lanciani's Bericht neben den freien Altärchen auch ein „bassorilievo arcaico in peperino“ sich fand.

[3] Vgl. Rossbach in Verhandl. d. Philol.-Versamml. in Görlitz 1889, S. 148 ff.

[4] Die ältere Litteratur s. bei Hübner, ant. Bildwerke in Madrid No. 772. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I[4], S. 216. Neuerdings, nachdem es nach Kopenhagen gekommen, hat Fr. Beckett in Kunstbladet, Kopenhagen 1898, S. 198 ff. das Relief behandelt; derselbe vergleicht insbesondere alte Münzen von Sybaris und Poseidonia.

die freiere der Frau am rechten Ende u. a. Endlich kommt hinzu, dass das Relief in italischem Marmor gearbeitet ist[1], was bei einem älteren griechischen Werke auch in Italien ganz ohne Beispiel wäre. Ebenso ungriechisch wie nun aber das Relief ist, ebenso sehr ist es unserer Klasse von Gemmen verwandt. Selbst das Motiv des gefallenen Aegisth ist uns von den Gemmen wohl bekannt (vgl. z. B. Taf. XXIII, 2); den flauen, steifen, leblosen Archaismus der bärtigen Köpfe des Orest und Aegisth kennen wir auch hinlänglich von den Gemmen (vgl. z. B. Taf. XXI, 41; XXIV, 41; XXIII, 2; XXV, 3 u. a.). Nicht einmal die Komposition wird griechisch

Fig. 140.

sein. Ihre auffallende Sonderstellung innerhalb der Denkmäler, welche Aegisthos Tod darstellen, wird aus dem lokalen Ursprunge des Werkes zu erklären sein. Orestes war der Heros des Ortes, der Stifter des Kultes der Diana von Aricia; er sollte einst das alte Bild der Artemis Tauropolos hierher gebracht haben; hier in Aricia lagen die Gebeine des Orest, bis man diese nach Rom auf das Forum überführte (vgl. oben S. 231). Die That des Orest, der sich der Herrschaft bemächtigt, indem er den bisherigen Inhaber erschlägt, mochte hier zugleich als mythisches Vorbild des Kultbrauches dienen, wonach der Oberpriester, der Rex Nemorensis erst seinen Vorgänger im Zweikampfe erschlagen musste, ehe er die Stelle erhielt. Die königliche Binde bei Orest gewinnt nun noch eine besondere Bedeutung: er ist der

[1] Wie ich mich am Originale überzeugen konnte. Die Platte ist in eigentümlicher Art zugerichtet: unten ist sie ca. 8, oben nur 2 cm dick. An beiden Nebenseiten befindet sich, ca. 13 cm unter dem oberen Ende, je ein antikes Bohrloch zum Befestigen der Platte innerhalb eines Rahmens oder einer Nische. Der vordere Rand der Nebenseiten ist als Anschlussfläche glatt gearbeitet. Die Rückseite ist glatt bis auf einen oben etwas vorspringenden 4—5 cm breiten Streifen.

mythische erste Rex Nemorensis. Und verständlich wird auch, warum der Mord der Klytaimestra fehlt, da dieser hier durchaus keine vorbildliche Bedeutung hatte und nur von der Hauptsache abgezogen haben würde.

Von ganz ähnlicher Art wie dieses Relief ist ein zweites fragmentiertes in der Sammlung Jacobsen zu Kopenhagen (Arndt, glyptoth. Ny Carlsberg pl. 4 B)[1]; der Stil ist weniger altertümlich, zeigt aber dieselbe flaue Arbeit und ganz ähnliche, von vorne, flach und etwas schief dargestellte Augen, die altertümlich sein wollen. Der Gegenstand des Reliefs ist leider unklar.

Zwar noch weniger streng altertümlich, aber doch in diesen Kreis gehörig ist endlich jener merkwürdige Marmorstuhl des Palazzo Corsini in Rom, die sogenannte sedia Corsini[2], die in Rom selbst (beim Lateran) zu Tage kam. Alles Strenge, Archaische fehlt; es herrscht hier nur eine gewisse flaue, trockene, unbestimmte Weise, eine nüchterne Allgemeinheit, die wir gleichartig auch in jenen Reliefs und den Gemmen fanden. Auch die Sedia ist ein latinisches Werk[3] von (anscheinend italischem) Marmor, aus dem dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr., in welche Zeit auch jene Reliefs altertümelnden Stiles und die etruskisierenden Gemmen fallen.

In all diesen Werken ist ein ausgesprochener lokaler Charakter, den wir der latinischen Kunst jener Epoche beilegen müssen: teils ein Streben nach Stilisierung, das zur Benutzung altertümlicher Vorbilder — und zwar bei den Gemmen der etruskischen Skarabäen — führt, teils ein Gehenlassen in flauen, freien, aber sehr nüchtern ungeschickten und allgemeinen Formen.

Diesen letzteren Charakterzug trägt auch noch eine andere Gattung latinischer Arbeiten derselben Epoche, deren wir noch zahlreiche besitzen: die meist lebensgrossen Votivköpfe von Terrakotta, die in den Heiligtümern (z. B. viele in dem der Diana von Aricia) aufgefunden werden. Sie sind in der Regel unbärtig und zeigen dieselben flauen, allgemeinen, nüchternen Gesichter, die uns an vielen der Gemmen schon aufgefallen sind.

Das ist echte altrömische Kunst. Was voran liegt, die pränestinischen Cisten und Spiegel, gehört eigentlich noch in den Kreis etruskischer Kultur (vgl. oben S. 190 f. 216) und findet keine Fortsetzung. Hier erst, in den Werken des dritten bis zweiten Jahrhunderts, haben wir eine breitere echt römische Kunstbethätigung. Sie zeigt steifes Ungeschick und einen gänzlichen Mangel an Frische, an künstlerischer Kraft und Eigenart, flaue Allgemeinheit oder Anschluss an das durch ernste Strenge imponierende Alte, an das in der etruskischen Kunst Klassische.

Und trotz dieses unerfreulichen Gesamtcharakters ist doch nicht zu leugnen, dass gerade in dieser Gruppe der Gemmen neben der künstlerischen Schwäche auch die ethische Kraft des älteren Römertums zu Tage tritt: hier spricht überall ein schwerer gediegener Ernst zu uns, hier wird alles Weichliche, alles Ueppige streng vermieden, hier empfindet man durchaus das Streben nach Zucht und Selbstbeherrschung, hier erhebt man sich an den grossen Vorbildern der Helden der Vorzeit oder deutet in ernsten, bedeutungsvollen Bildern auf die Geheimnisse des religiösen Glaubens.

Und noch etwas lehrt uns die Fülle altrömischer Denkmäler, die wir in diesen Gemmen uns erschlossen haben, etwas das uns die litterarische Ueberlieferung zwar wohl ahnen, aber doch nicht deutlich erkennen liess und von dem die bisher bekannten kümmerlichen Reste

[1] Auch dies ist eine dünne, hinten glatte Platte. Der Marmor schien mir eher italisch als pentelisch.

[2] Monum. d. Inst. XI, 9; Annali 1879, p. 312 ff.

[3] Helbig a. a. O. p. 316 möchte das Werk lieber als oskisch bezeichnen; doch führt er dafür nichts irgend Stichhaltiges vor.

älterrömischer Kunst uns wenig zeigten: die hohe Bedeutung des Etruskischen in der älterrömischen Kultur. Denn die ganze Gemmenklasse schliesst sich, wie wir sahen, absichtlich nicht wie andere gleichzeitige Denkmäler an die freie kampanisch-griechische, sondern an die strengere etruskische Formgebung an, die zu ihrem ernsten Inhalte besser passte. Nicht als ob nicht eine Fülle griechischer Anregungen hier verarbeitet wäre, nicht als ob nicht der reinere griechische Stil auch hier sich immer deutlicher durcharbeitete: der Grundton dieser Gemmenklasse ist doch ein deutlich etruskisierender.

Hierdurch scheint uns neues Licht auch auf ein viel besprochenes und viel bezweifeltes Zeugnis zu fallen: Livius 9, 36 berichtet bekanntlich „habeo auctores tum (um 308 v. Chr.) Romanos pueros sicut nunc Graecis ita Etruscis litteris erudiri solitos“, also etruskische Bildung soll damals für die Römer die Rolle gespielt haben wie später die griechische, und die Knaben sollen damals in etruskischer Litteratur unterrichtet worden sein. Man hat sich viel darüber ereifert[1]; allein sehr mit Unrecht, aus dem verbreiteten falschen Vorurteil gegen die Etrusker heraus, die man nun einmal durchaus zu einem in Stumpfsinn, Ueppigkeit, Bigotterie und Muckertum versumpften Volke stempeln will, über das die herrlichen Römer natürlich immer hoch erhaben gewesen wären. Während doch, wenn denn von „Bigotterie“ und „Muckertum“ geredet werden soll, man dergleichen wohl bei den Römern, wie unsere Gemmen zu bestätigen geeignet wären, finden könnte, nicht bei den Etruskern, deren Siegelbilder nur reine Kunstfreude widerspiegeln, und während doch in Wahrheit die Etrusker überhaupt lange Zeit hindurch die einzige italische Völkerschaft waren, die mit Enthusiasmus und Liebe die griechische Kultur, Litteratur und Kunst aufnahmen, sich in sie versenkten und, so gut sie konnten, sich aneigneten. Freilich nicht aus eigener Kraft, wohl aber durch diese Fähigkeit, das Griechische aufzunehmen, stand die etruskische Kultur lange Zeit himmelhoch über der kümmerlichen Rohheit und Armut der römischen. Und als man in Rom endlich anfing mehr geistige Bedürfnisse zu verspüren, da war es zunächst Etrurien, das sie befriedigte. Aus Etrurien liess man 364 v. Chr. die Spieler, die Ludiones kommen, als man den ersten Versuch machte, auch scenische Spiele zu veranstalten; sie spielten nur mit Geberden unter Flötenbegleitung; aber es machte grossen Eindruck, und freie Römer versuchten sich in der Folge als Nachahmer der etruskischen „istri“ (Liv. 7, 2). Ausser dieser einen zufällig überlieferten staatlichen etruskischen Aufführung in Rom dürfen wir natürlich vielerlei analoge private Veranstaltungen annehmen: der Etrusker vermittelte dem Römer die griechische Bildung. Denn die Stoffe, welche die etruskischen „istri“ behandelten, waren, das dürfen wir nach den Kunstwerken der Etrusker mit Sicherheit annehmen, griechische, aus einer vollen reichen Kenntnis der griechischen Poesie geschöpft. Etruskisch lernten die Römer damals, um höherer Bildung teilhaftig zu werden; das bedeutet der Unterricht der Knaben in etruskischer Litteratur, den Livius für jene Epoche um 300 v. Chr. bezeugt. Aus etruskischer Quelle wird wohl der Latiner, der im vierten Jahrhundert v. Chr. den Skarabäus Taf. LXIV, 38 nach etruskischer Weise arbeitete, den sophokleischen Aias kennen gelernt haben (vgl. S. 193f.).

Aber nicht nur zu der profanen Bildung, auch zu der religiösen Weisheit der Etrusker sahen die Römer in älterer Zeit bewundernd empor. Und diese religiöse Seite der etruskischen Kultur war die einzige, die die Vernichtung des etruskischen Volkstums überdauerte und

[1] Mommsen, röm. Gesch. $I^7$, 226 Anm. behauptet sogar, die Nachricht sei einfach von den „etruskisierenden Archäologen der letzten Zeit der Republik“ ausgesonnen worden. — Richtigere Würdigung der Stelle bei Niebuhr, röm. Gesch. $I^3$, 158.

deren Wirkung weit herabreichte. Indes schon seit den Königszeiten war es in Rom üblich, wenn etwas sich ereignete, das das ängstliche religiöse Gemüt beunruhigte, sich zunächst an die weisen Etrusker und ihre Haruspices zu wenden[1], die Blitze und alle himmlischen Wunderzeichen erklären können und die Mittel wissen, den Willen der Götter nicht nur zu erforschen, sondern auch zu bestimmen. Zwar hat die griechische apollinische Religion durch die sibyllinischen Sprüche und was mit ihnen zusammenhing ihren mächtigen und immer steigenden Einfluss auf Rom geübt; allein die etruskische war enger mit den altnationalen Ueberlieferungen verwachsen, das Griechische blieb in älterer Zeit das fremdere; es stand zunächst, wie es scheint, in engerem Verhältnis zu dem plebejischen Bevölkerungsteil und wuchs mit diesem an Macht, während die altrömisch-patricische Religion mit dem Etruskischen näher zusammenhing. Charakteristisch ist, wie der Konsul Postumius in seiner Rede gegen die Bacchanalien vor dem Senate (186 v. Chr.) den Römern das religiöse Bedenken, den fremden griechischen Kult zu unterdrücken, nimmt: die Kundgebungen der etruskischen Haruspices werden von ihm neben den Beschlüssen der Pontifices und des Senates genannt als diejenigen, welche in zahllosen Fällen die nationale Religion gegen das Eindringen fremder Kulte geschützt hätten (Liv. 39, 16). Da der Staat ein Interesse daran hatte, dass die Haruspices, die er brauchte und deren Weisheit einmal trotz des Spottes eines Cato (Cic., de div. 2, 24, 51) in altererbtem Ansehen stand, nicht geringe schlechte Leute, sondern Vornehmere seien, so kam in vorciceronischer Zeit, aber gewiss nicht vor dem zweiten Jahrhundert v. Chr., der Senatsbeschluss zu stande, dass von den verschiedenen etruskischen Stämmen eine Anzahl Söhne des hohen Adels dem Studium der Theologie, der etruskischen „disciplina“ sich widmen sollten.[2] Man erkennt daraus, wie sehr die staatserhaltende Partei in Rom gerade in der Epoche unserer Gemmen bedacht war, der altüberlieferten Hochachtung vor der etruskischen religiösen Kultur Vorschub zu leisten.

Indes das Griechische war ein immer mächtiger werdender Nebenbuhler des Etruskischen. Doch war das leichtfertig freie Wesen des Griechen dem alten Römer verhasst. Gegen die griechischen Elemente, die durch die Etrusker vermittelt waren, hatte man nichts gehabt; sie waren gerne zugelassen und durch die ererbte Anlehnung an die etruskische Kultur geschützt. Aber gegen das immer mächtiger und breiter eindringende rein griechische Wesen erhob sich die nationale Reaktion derer, die am Alten festhalten wollten. Doch seit 240 v. Chr. sah man die originalen griechischen Theaterstücke selbst in lateinischen Uebersetzungen auf der Bühne in Rom; ein Grieche aus Tarent war es, der zuerst mit solchen Bearbeitungen Glück hatte. Nun zog das ganze überfeinert frivole, freigeistig lockere griechische Wesen vor den erstaunten Augen der schlichten Römer auf; und indem es die Einen gefangen nahm, rief es die Anderen zum Widerstande auf. Der Kampf erreichte seine Höhe in der Zeit des alten M. Porcius Cato Censorius gegen Ende des dritten und in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Hier war der Gegensatz in den leitenden adligen Kreisen selbst hervorgebrochen. Wie wetterte Q. Fabius gegen den älteren Scipio Africanus im Senate, weil dieser in Syrakus (um 204 v. Chr.) in griechischem Mantel und Schuhwerk im Gymnasium herumgehe

[1] Vgl. Bouché-Leclercq, hist. de la divin. IV, 1 ff. und in Daremberg-Saglio, haruspices. Marquardt-Wissowa, röm. Staatsverwaltung III, 410 ff.

[2] Cicero, de div. 1, 92. Die Zeit ist nur allgemein bestimmt „apud maiores nostros . . tum quum florebat imperium“. In dem überlieferten Texte des Beschlusses „ut de principum filiis sex singulis Etruriae populis in disciplinam traderentur“ hat man mit Recht an dem „sex“ Anstoss genommen, indem in der Paraphrase der Stelle bei Valer. Max. 1, 1, 1 von *„decem principum filii“* die Rede ist. In den Hdsch. des Valer. Max. ist die Lesung *„decem“* fest und wird auch durch die Epitomatoren bestätigt. O. Müller vermutete (die Etrusker III, 1, 2, Anm. 13) an der Cicerostelle *X ex;* Christ hat die Vermutung aufgenommen (irrtümlich schreibt sie

nach Griechenart und mit griechischer Litteratur, mit Theater und Palästra sich abgebe (Liv. 29, 19; Plut., Cat. m. 3). Und jener Scipio war nicht der einzige der römischen Aristokraten jener Epoche, die rücksichtslos gegen altrömisches Herkommen sich auf Seiten der griechischen Bildung stellten. Der erklärte Freund der Griechen war T. Quinctius Flamininus, den die Griechen als ihren Befreier feierten, der sich (um 196 v. Chr.) auf Münzen in völlig griechischer Auffassung, mit dem pathetisch freien, durchaus unrömischen Wesen ganz wie ein hellenistischer König porträtieren liess.[1] Auch M. Fulvius Nobilior war einer der römischen Aristokraten der Epoche, die ganz auf Seiten der griechischen Bildung standen. Der in diesem Kreise befreundete Dichter war Ennius, dessen Muttersprache ja die griechische gewesen war. Die Siegel aber, welche die Vornehmen dieses Kreises trugen, waren ganz sicher keine von der steifen etruskisierenden Richtung, überhaupt keine römischen, sondern gewiss rein griechische Arbeiten. Der Kontrast zog sich weiter durch das ganze zweite Jahrhundert v. Chr. Zu den vornehmen römischen Griechenfreunden gehörten ferner L. Aemilius Paullus, dann das Freundespaar P. Cornelius Scipio Aemilianus und C. Laelius Sapiens, mit dem der die Grösse Roms verherrlichende Grieche Polybios befreundet war; Pacuvius und Terenz, die Uebersetzer und Bearbeiter des griechischen Dramas, gehörten ebenfalls zu diesem Kreise. Allein diesen Griechenfreunden gegenüber stand die grosse altrömische Partei in der Nobilität, die in breiten Schichten des Volkes ihren festen Rückhalt hatte. Wie stark in Rom die nationale

E. Bormann, Jahreshefte d. österr. Instit. 1899, S. 134 Anm. 5 Christ zu). Schenkl vermutet, wie E. Bormann a. a. O. mitteilt, dass nur *X* dagestanden habe, was durch Dittographie des vorangehenden *S* zu *SX*, dann zu *SEX* geworden sei. Dass Cicero Söhne römischer *principes* meine, wie Valer. Max. verstanden zu haben scheint und wie Niebuhr, röm. Gesch. I³, 136 f. annimmt, haben O. Müller a. a. O. und neuerdings Jullien, les professeurs dans l'anc. Rome 1885, p. 31 f. mit Recht zurückgewiesen. Der Zusammenhang und die sonsther bekannten Verhältnisse zeigen, dass nur an die etruskischen *principes* gedacht werden kann. Zweideutig ist zwar an sich die Stelle Cic., de leg. 2, 9, 21, doch ganz unzweideutig ist des Tacitus Referat aus Kaiser Claudius Rede (Tac., ann. 11, 15), wo offenbar eben auf jenen Senatsbeschluss angespielt wird, der die etruskischen *primores* veranlasste, die heilige Wissenschaft in ihren Familien fortzupflanzen (worauf O. Müller a. a. O. mit Recht entscheidendes Gewicht legte; vgl. auch Bouché-Leclercq, hist. de la divination 4, 107 und in Daremberg-Saglio, dictionn., haruspices). Ueber das Verderbnis an jener Stelle des Cicero, de divin. hatte L. Traube die Gefälligkeit, mir seine Ansicht, die mir die richtige scheint, im folgenden mitzuteilen:

„1. Der ganze Schaden scheint daher zu rühren, dass in der Urhandschrift des Cicero die Zahl der Jünglinge ausgefallen war. Es war dort zu lesen: de div. I 41, 92 quocirca bene apud maiores nostros senatus tum cum florebat imperium decrevit ut DEPRINCIPVMFILII*SEX*SINGVLISETRVRIAEPOPVLIS in disciplinam traderentur.

2. Die Stelle war so unverständlich geworden, und man versuchte sie zu verbessern. In doppelter Weise. Der Grammatiker, der hinter dem Archetyp unserer Hss. von de div. steht, fasste die Gruppe FILIISEX (statt als *filiis ex*) als *filii sex* auf. Um die Konstruktion einzurenken, schrieb er mit ziemlich einfacher Selbsthilfe für FILIĪSEX . . . FILIISSEX, also *filiis sex*. So hatte *de* seinen Ablativ und das folgende *singulis* . . *populis* erschien als zu *traderentur* gehöriger Dativ.

3. Valerius Maximus (oder irgend ein anderer Grammatiker, der die von ihm benutzte Handschrift beeinflusst hat) suchte den Schaden wo anders. Auch er las FILII SEX heraus, hielt aber an dem Nominativ *filii* fest und glaubte, der Schaden läge in DE. So verfiel er auf die Vermutung, dies DE zu DECEM zu ergänzen, dafür aber die andere vermeintliche Zahl SEX zu streichen. Er las also:

decem principum filii singulis Etruriae populis in disciplinam traderentur.

Dadurch bezog er die Stelle auf römische Jünglinge, was nicht angeht.

4. Wie ist nun in de divinatione zu lesen? Die Zahl, meine ich, ist ausgefallen und weder Valerius Max. hilft uns jetzt, denn *decem* ist ein Autoschediasma, noch die Cicero-Hss., denn *sex* ist eine Verlesung. Dass eine Zahl ursprünglich gegeben war, nicht z. B. irgend ein unbestimmtes Zahlwort, ist wahrscheinlich, weil ein Zahlzeichen wohl am leichtesten ausfallen konnte. Ein anderes Wort (also nicht ein *Zahl*wort — bestimmtes oder unbestimmtes Zahlwort) wird es schwerlich gewesen sein. Denn der Ciceronische Gebrauch von *de* scheint beschränkt und etwa ein Superlativ (de principum filiis . . . also etwa sapientissimos) wäre nicht Ciceronisch. Wo das Zahlwort stand und ausgefallen ist, ist nicht sicher. Es ist ja nicht nötig, dass es vor ex stand. Ganz passend konnte es z. B. vor *in disciplinam* stehen. Welche Zahl es war? — ἐπέχω. Vermuten kann man ja z. B. auch 'fünf' $5 \times 12 = 60$, also = der Zahl des ordo haruspic. Augustorum. Vgl. Wissowa p. 415.

5. An dem absoluten tradere aliquem in aliquam rem nehme ich keinen Anstoss. Analogieen bei Cicero sind z. B. de inv. I, 3, 5 ep. ad Quint. fr. I 2, 4, 14.

6. *ex singulis Etruriae populis* möchte ἀπὸ κοινοῦ sowohl zu *de principum filiis* als zu *traderentur* (*ex*.. populis *in* disciplinam traderentur) gehören."

[1] Zeitschr. f. Numism. XII, Taf. 7, 2.

Abneigung gegen das Griechentum noch gegen Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. war, geht u. a. aus der von Cicero berichteten Thatsache hervor, dass die grossen Redner jener Zeit M. Antonius und L. Licinius Crassus trotz ihrer feinen griechischen Bildung doch vor dem Volke thaten, als ob der eine die Griechen verachtete, der andere sie gar nicht kenne (Cic., de orat. 2, 4).[1] Wir besitzen ferner noch ein wertvolles ausdrückliches Zeugnis über das Bestehen der zwei sich scharf entgegengesetzten Richtungen in dem Rom des zweiten Jahrhunderts v. Chr.: in der Einleitung zu seinem griechisch geschriebenen Geschichtswerke hatte A. Postumius Albinus, einer der eifrigsten der vornehmen Griechenfreunde der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, dessen Buch dem Ennius gewidmet, also vor 169 v. Chr. geschrieben war, von jenen zwei Parteien, den „duae quasi factiones", wie die Uebersetzung sagt, gesprochen[2], von denen die eine die griechischen Künste und Wissenschaften mit Liebe trieb (graecas artes atque disciplinas adamabat), die andere aber die Liebe zum Vaterlande vorschützte (patriae caritatem praetexebat), d. h. von den Griechen nichts wissen und den älteren nationalen Ueberlieferungen getreu bleiben wollte.

Den breiten Schichten der Leute der letzteren Anschauung im dritten bis zweiten Jahrhundert v. Ch. gehörten die Gemmen an, die wir überblickt haben. Sie sind der Ausdruck der politisch-konservativen Richtung, der Anhänger der alten Ordnung, der Gegner der Griechen, die in dem altüberlieferten Anschlusse an Etruriens Kunst und Weisheit das Gegengewicht gegen das eindringende Griechentum sahen, die fest an dem ängstlichen alten Glauben und an der Verehrung etruskischer Theologie hielten, die strenge Zucht und Ordnung und ernstes, religiöses Wesen liebten, bei denen endlich auch pythagoreische und orphische Heilslehren sich Geltung verschafft hatten.

Im ersten Jahrhundert v. Chr. sind die grossen Kontraste verschwunden; der Ausgleich hat stattgefunden. Der Hellenismus ist der unbestrittene Sieger, die nationale Opposition ist zusammengeschrumpft und zurückgedrängt. Jetzt sind es nur enge Kreise von Gelehrten, die mit romantischer Sehnsucht auf die altrömische Kultur, in der das etruskische Element ebenso dominiert hatte wie jetzt das griechische, zurückschauten und mit gelehrtem Bemühen dem Wissen der Nachwelt zu erhalten und zu retten suchten, was untergegangen war.[3] Das Altrömische und Etruskische mit seiner seltsamen Superstition, die der neuen Zeit fremd und gleichgiltig geworden war, wachte zu neuem Scheinleben in den Gelehrtenstuben des ersten Jahrhunderts auf — zu einem kurzen, vorübergehenden; denn schon in augusteischer Zeit kümmerte man sich nichts mehr um das Etruskische, das von nun an fast ganz der Vergessenheit und Verachtung anheimfiel.

Indes die Gemmen der etruskisierenden Richtung des dritten bis zweiten Jahrhunderts, die wir überblickt haben, sind nicht die einzigen Denkmäler römischer Glyptik in dieser Epoche. Auch jene andere, die hellenisierende Richtung, hat ihren Ausdruck in zahlreichen römischen Gemmen gefunden, zu denen wir, bevor wir die Erscheinungen im ersten Jahrhundert näher betrachten, nunmehr übergehen müssen.

[1] Vgl. Saalfeld, Hellenismus in Rom S. 174.

[2] S. das aus einem unbekannten lateinischen Historiker erhaltene Fragment, Rhein. Mus. 1886, S. 623.

[3] Vgl. über die etruskischen Studien im 1. Jahrh. in Rom zuletzt Münzer im Rhein. Mus. 1898, 606. Ueber die damalige gelehrte Beschäftigung mit der etruskischen Disziplin vgl. Schmeisser, d. etrusk. Disziplin 1881. Die Konservativen des 1. Jahrh. begünstigten die etruskische Disziplin, den alten Traditionen folgend, nicht, wie Schmeisser S. 2 meint, wegen „des Verfalls der alten Staatsreligion". Charakteristisch ist, dass die responsa der etruskischen Haruspices immer im Sinne der Anhänger der alten Ordnung, der Aristokraten und reichen Gutsbesitzer erfolgten (vgl. Schmeisser S. 9; Bouché-Leclercq in Daremberg et Saglio, dict., harusp. p. 31).

### 2) Die hellenisierende Gruppe.

Wir fassen hier eine Klasse echt römischer Gemmen mit lateinischen Inschriften zusammen, die den vorhin besprochenen im ganzen gleichzeitig, d. h. aus dem dritten bis zweiten Jahrhundert und mit ihnen durch mancherlei Brücken verbunden sind, aber dennoch in allem einen schroffen Gegensatz zu ihnen bilden. Blickt dort Rom nach Norden, nach Etrurien, so blickt es hier nach Süden, nach Kampanien. Wir konnten diese Gemmen auch kampanisch-römische nennen. Es ist kampanisches Griechentum, das hier das Römische durchsetzt hat.

Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts, seit dem zweiten Samniterkriege, war Rom in die engste Verbindung mit Kampanien getreten, und seit 312 v. Chr. waren Rom und Capua durch eine grosse Chaussee, die via Appia verbunden. Ein heiteres, freies, derbes, üppiges Wesen charakterisierte diese Kampaner[1]; so recht ein Gegensatz zu dem nüchternen, trockenen, altrömischen Ernst. Und sie hatten Glück in Rom diese Kampaner. Aus Kampanien kam Naevius nach Rom, der freieste und grösste unter den altrömischen Dichtern, nicht bloss ein trockner Uebersetzer wie der griechische Schulmeister Livius Andronicus; er war der Schöpfer des selbständigen römischen Schauspiels, das aus römischen Sagen und römischen Thaten seine Stoffe ergriff; er war auch der Schöpfer des nationalen Epos, der es wagte, selbst die gewaltige Geschichte der eigenen Zeit — den ersten punischen Krieg, den er selbst mitgemacht — in römischen, saturnischen Versen zu schildern. Ein freier und kühner Mann, der sich nicht scheute, auch die hochmütigen Aristokraten in Rom anzugreifen, die es freilich erreichten, dass der Dichter verbannt ward und in der fernen Fremde sterben musste.

Der Geist der Volksschichten die einem Naevius zujubelten, ein Geist von Frische und Kühnheit, von derbem, üppigem, ungebundenem Wesen, das den Hellenismus naiv und freudig aufnimmt, aber doch echt national italisch bleibt und von hellenischem Klassizismus ebenso wie von östlicher hellenistischer Art total verschieden ist — solchen Geist, solches Wesen finden wir in der Gruppe altrömischer Gemmen wieder, die wir in diesem Abschnitte zu betrachten haben.

Eine Auswahl der besten dieser Gemmen bieten unsere Tafeln XXVI—XXVIII; XXIX oben; XXV mitten; XLVII oben; XLVI, 4; LXI, 42; LXIV, 50; LXVI, 3; vgl. dazu meinen Berliner Katalog Taf. 14—20, No. 1135—2293. Es ist eine Gattung, die sich schon äusserlich leicht ausscheidet. Mit Etrurien und seinen Skarabäen hat sie gar nichts zu thun. Ihre Vorbilder liegen wo ganz anders. Es sind die griechischen Steine der hellenistischen Periode, die hinter ihr stehen. Daher finden wir hier, wie bei den hellenistischen Gemmen, die Form konvexer Ringsteine herrschend. Bei weitem die meisten der Gemmen dieser römischen Gruppe sind schon an der stark konvexen Form kenntlich. Die Steine sind niemals durchbohrt; sie waren in Ringe gefasst; sie sind meist nicht gross, aber sehr stark konvex, meist breit oval, der Kreisform sich nähernd, zuweilen aber auch langgestreckt wie die hellenistischen so oft (Taf. XXVII, 54. 67; XXV, 30 u. a.). Nur wenige, die durch Stil und Technik sonst in diese Gattung gehören, haben flache Bildseite (wie Taf. XXVI, 34—36. 43. 65; XXVII, 40; XXVIII, 45; XXV, 18. 19. 27).

Freilich die schönfarbigen kostbaren Steine, die Hyacinthe und Granate, die unter den konvexen Gemmen des hellenistischen Ostens dominieren, konnten sich die Italiker nicht leicht

[1] Die übliche Phraseologie unserer Historiker, von einseitiger römischer Betrachtungsweise beeinflusst, pflegt bei der Schilderung von Capua in dieser Zeit nur von tiefer „sittlicher Entartung“ zu sprechen, die man zuweilen im Hasse gegen die Etrusker gar „nachwirkendem etruskischem Wesen“ zuschreibt (Mommsen, röm. Gesch. I$^7$, 353); indes das Werbewesen, die Fechterspiele und was man sonst anführt, sind sie nicht eher Zeichen überschüssiger derber Volkskraft?

verschaffen.[1] Sie nahmen mit bescheidenerem Materiale vorlieb. Den Hyacinth musste ihnen der braune Sard ersetzen, der in dieser Gattung bei weitem am beliebtesten, ja ihr speziell charakteristisch ist. Er ist ein Material, das in der etruskischen und auch in der etruskisierend römischen Gattung gar nicht häufig ist; jene zieht den Karneol, letztere den quergestreiften Sardonyx allen anderen Steinen vor. Ebenso ist nun aber hier der braune Sard das Hauptmaterial. Allein man hatte keine besonders guten Qualitäten; er ist häufig unrein und trüb; doch kommen auch Stücke von sehr schönem tief rotbraunem Sard, ferner solche von ganz tief dunkelbrauner fast schwarzer Farbe vor. Oefter geht hier der unreine Sard in grauen Chalcedon über (z. B. Berlin 1282), öfter auch in Karneol (z. B. Berlin 1249. 1251). Der Karneol selbst ist auch gar nicht selten; aber auch er ist oft unrein, trüb und blass. Zuweilen kommt der Amethyst vor.

Sehr häufig ist auch in dieser Gattung, wie schon oben S. 218 bemerkt, der Ersatz des Steines durch Glasfluss. Dieser ahmt meistens den braunen Sard durch die braune Farbe nach; doch kommen auch andere Farben, wie namentlich violett und weiss vor. Die massenhafte Herstellung der Glasflüsse ist in dieser Gruppe genau so wie in der vorigen üblich, weshalb auch hier viele Typen in zahlreichen Repliken sich finden (vgl. oben S. 218 ff.).

Hervorzuheben ist, dass, obwohl sich diese Gruppe an die hellenistische Glyptik anschliesst, doch die Technik des Kameenschnittes hier keinen Eingang gefunden hat: es giebt keine Kameen, die zu dieser frührömischen Klasse gezählt werden könnten. Dies ist sehr natürlich. Wozu sollten diese einfachen Leute auch Kameen brauchen? Ihre Gemmen waren nicht vornehme Schmuckstücke, sie dienten dem praktischen Zwecke des Siegelns und waren nur für die Fingerringe bestimmt; jener Luxus, der die Kameen schuf, war ihnen unbekannt. Erst die Kaiserzeit brachte Verhältnisse, die eine eigene römische Kameenkunst gedeihen liessen.

Die Inschriften sind ganz von derselben Art wie die der vorigen Gruppe (S. 221); d. h. sie bezeichnen die Besitzer der Siegel. Erklärende Beischriften des Bildes kommen ebensowenig vor wie Signaturen von Künstlern — all dies, wie wir sahen (S. 216), recht charakteristische römische Züge. Künstler von höherer Individualität gab es nicht; und dem Besitzer kam es nur darauf an, dass sein Siegel als das seine bezeichnet sei; persönliche künstlerische Eigenheit zu schätzen, war diese Kultur noch nicht reif.

Die Inschriften sind mit wenigen Ausnahmen alle lateinisch. Nicht selten sind hier aber die Namen von Griechen, die lateinisch geschrieben sind, so Taf. XXVI, 3 Epigenes; 50 Lamyri; 57 Apollonides; 65 Alexander; 74 Euphemi; XXVII, 37 Nymphius; XXVIII, 5 Nicomac[us; 6 Pilemo, nach älterer lateinischer Weise, wo Φ mit P wiedergegeben wird = Philemon; dagegen XXIX, 19 Philostrati; 54 Hermaiscus; ferner Berlin 1951 Protio (= Πρωτίων) und Berlin 2163 Agato = Ἀγάθων, wo auch das folgende Acrini einen griechischen Namen wiedergeben soll. Das griechische Wort νίκη erscheint in dorischer Form NICA (Taf. XXIX, 60), in attischer NICE (Taf. LXV, 20) als Beisatz zu Besitzernamen neben dem glückverheissenden Bilde eines Pfau's und einer Kombination anderer Symbole mit dem Pfau.

Indes vereinzelt kommen griechische Namen auch griechisch geschrieben vor, und zwar dann mit den in der hellenistischen Zeit üblichen kursiv gerundeten Buchstaben C, Є und ω[2],

[1] Der Hyacinth Taf. XXV, 30, ein auch stilistisch den griechischen Arbeiten hellenistischer Epoche besonders nahes Stück, bildet eine Ausnahme. Ein anderer hierhergehöriger konvexer Hyacinth ist Wien No. 678, mit dem Bilde eines Pferdes und der Inschrift HIRPI

[2] Wenn ω, das schon im 3. Jahrh. vorkommt (vgl. S. Reinach, épigr. gr. p. 208), auf Steinurkunden erst später gewöhnlich wird, so ist daraus für die Gemmen natürlich nichts zu schliessen.

z. B. Taf. XXVI, 63 Diodoros; XXVII, 60 Admon; XXIX, 11 Philodamos, wo die dorische Form zu bemerken ist, die auf einen dorischen Griechen Unteritaliens weist; endlich XXV, 31 Nikand[ros] Si... Ein zwar lateinischer, aber griechisch geschriebener und mit griechischem Endkonsonanten versehener, also gräcisierter Name kommt auf dem zu Taf. XXVIII, 69 citierten Stein vor: Ρουφίων, der aber auch lateinisch auf anderen Steinen dieser Gattung (Berlin 1836 und 2031) als Rufio vorkommt. Seltsam ist der griechisch geschriebene Name Βεισιταλός auf dem beistehend nach dem Abdrucke Lippert's (Suppl. 457) abgebildeten Sardonyx in Florenz[1]; der Name scheint jedenfalls für den Besitzer als Italiker charakteristisch. Auch für die derbe plumpe Manier all dieser Inschriften ist dies ein gutes Beispiel; denn diese griechisch geschriebenen Namen sind, genau so wie die römisch geschriebenen, mit derben grossen Buchstaben gegeben, die von der zierlichen ausseritalischen griechischen Schreibweise sehr verschieden sind. Auch im Stile der Bilder besteht nicht der geringste Unterschied zwischen den mit griechisch und den mit lateinisch geschriebenen Besitzernamen versehenen Gemmen dieser Gattung. Die derben Buchstaben, die lateinischen wie die griechischen, pflegen Punkte an den Enden der Hasten zu haben.

Fig. 141.

Ganz vereinzelt kommen indes auch Beischriften vor, die, sei es etruskische, sei es oskische Schrift zeigen: Taf. XXVII, 14 kann wohl sowohl als oskisch wie als etruskisch aufgefasst werden; dagegen Taf. XXVII, 27 einen entschieden etruskischen Buchstaben zeigt; bei Taf. XXVIII, 12 ist das eckige S wohl oskischer Einfluss, ebenso wie das eine A Berlin 1822.

Die Namen sind sehr häufig, ja meistens stark abgekürzt oder sind mit Ligaturen geschrieben. Was die Buchstabenformen betrifft, so ist zu bemerken, dass P regelmässig die ältere Form hat, wo der gerundete Teil nicht an den geraden anstösst (vgl. Taf. XXVI, 52. 59. 74; XXVIII, 6; XXIX, 7; XLVII, 8; XLVI, 4). Das spitzwinklige ⊾ kommt nur vereinzelt vor (Taf. XXVII, 5), die Regel ist das rechtwinklige. Ebenso hat das A immer die regelmässige Form A. Man kann auf den kampanisch-römischen Münzen vom Ende des vierten und dem dritten Jahrhundert v. Chr. beobachten, dass diese mit der griechischen übereinstimmende Form gerade bei den besseren dem griechischen Stile nächsten Stücken beliebt ist. Sie war für die scharfe Kleinarbeit der Gemmen auch jedenfalls geeigneter als die anderen damals noch vorkommenden Formen des A.[2] Im ganzen lässt sich sagen, dass die Buchstabenformen sowohl wie der Gesamtcharakter der derben Schrift und auch die Art der Abkürzungen und Ligaturen sowie die Art der Stellung der Schrift zum Bilde in den römischen Münzen der zweiten Hälfte des dritten und des zweiten Jahrhunderts v. Chr. ihre allernächsten Parallelen finden (vgl. oben S. 221 f.).

Der Stil der Gemmenbilder ist vollständig verschieden von dem der etruskisierenden Reihe. Man strebt hier vor allem nach stark plastischer Wirkung, die durch die konvexe Gestalt der Bildfläche auch sehr gefördert wird. Recht voll gerundete Formen, recht lebhaft und wirkungsvoll aus dem Grunde heraustretende Figuren sind das Streben dieses Stiles. Flach gezeichnete Gestalten kommen so gut wie gar nicht vor. Die Figuren, sowohl die ganzen,

[1] Gori, mus. Flor. II, 3, 3 (ungenaue Abbildung). Thörichter Weise hat man früher auch hier einen Künstlernamen gesehen; noch thörichter aber war es, und nur aus der Unkenntnis und Willkür zu erklären, mit der man bisher die Gemmen behandelt hat, diese zweifellosest echte Inschrift für falsch zu erklären (wie noch Sal. Reinach, pierres grav. p. 50 thut; ebenda ist auch die reiche ältere Litteratur citiert, aus der hervorzuheben ist CIG. 7168 und Brunn, Gesch. d. Künstler II, 606).

[2] Auch unter den Münzen von Cales haben die schönen 334—268 v. Chr. fallenden Silberstücke immer A, während auf dem weiter herabgehenden Kupfer auch andere Formen des A vorkommen.

als die Brustbilder und Köpfe, erscheinen sehr häufig in Vorderansicht. Dabei kommen nicht selten starke Verkürzungen in geschicktem Tiefschnitt, ganz in der Art der besten hellenistischen Gemmen vor. Man beachte insbesondere die ausserordentlich kühn gezeichnete Figur Tafel XXVII, 14 oder ebenda 4—6. 20. 21. 26 (wozu man Taf. XXXIV, 18 vergleiche). 28. 41 und ganz besonders die von hinten gesehenen galoppierenden Rosse ebenda 31—33, die zu dem Kühnsten gehören, das wir überhaupt auf Gemmen versucht finden.

Die Mittel, mit denen diese plastische Wirkung erzielt wird, sind bei den feineren Stücken, wie den oben genannten, grosse Leichtigkeit, Sicherheit und Gewandtheit in der technischen Arbeit und ein weiches Abrunden der tiefgegrabenen Formen; bei den zahlreichen geringeren Stücken dagegen pflegen die derben Striche und Rundperlpunkte oft recht grob und unvermittelt stehen gelassen zu sein (z. B. Taf. XXVII, 16. 17). Ins Extrem geht diese Plumpheit bei der auf Taf. XXIX, 1—9; LXIV, 50 veranschaulichten Gruppe, die aber keine menschlichen Figuren, sondern nur Tiere und leblose Gegenstände darstellt. Diese Gruppe wird durch Gleichheit der verwendeten Steinarten und der Art der Inschriften als mit den übrigen durchaus gleichzeitig erwiesen. In Glaspasten kommen diese ganz groben Arbeiten natürlich nur ausnahmsweise vor, da man so Geringes nicht zu vervielfältigen pflegte. Das Charakteristische dieser plumpen Stücke ist die starke Anwendung groben grossen Rundperls, wodurch sie den Rundperl-Skarabäen verwandt erscheinen.

Von jener ungeschickten, trockenen, harten Strenge der etruskisierenden Richtung ist hier aber nirgend etwas zu spüren. Alles ist weich, flüssig, voll. Das ungeschickt Italische ist hier nicht hart und streng, sondern nur grob und derb (z. B. Taf. XXVII, 16). Besonders charakteristisch sind die Köpfe (vgl. namentlich Taf. XXVI oben); man liebt unbärtige, recht volle, kindlich frische, naive, aber freilich nicht feine, nicht edel vornehm schöne Züge. Nicht nur Dioskuren, Mercur, auch Volcan z. B. werden mit solchen kindlich dicken Gesichtern gebildet (Taf. XXVI, 16. 23. 25). In anderen Köpfen prägt sich mehr ein derb sinnliches Wesen aus; so selbst in dem des bärtigen Dionysos Taf. XXVII, 66. Echt italische nüchterne, aber derbe, volle Formen zeigen die bartlosen menschlichen Gesichter Taf. XXVI, 23; XXVIII, 59. 35. 36. Einige auf unseren Tafeln befindliche feinere Köpfe (Taf. XXVI, 27, 41; XXV, 46) sind Ausläufer unserer Gattung in jüngerer Zeit, im ersten Jahrhundert v. Chr. Selbst die Bildung des Pferdes folgt dem Geschmacke für schwere volle Formen (vgl. Taf. XXVII, 29. 30. 40; XXV, 51. 52).

In allen Typen und Motiven hängen unsere Gemmen aufs engste mit den griechischen der hellenistischen Epoche zusammen. Isis erscheint in ihren alexandrinischen Typen, Herakles in dem auf der Basis lysippischer Kunst gestalteten Ideal, die Satyrn zuweilen mit kleinen Hörnchen, die sie erst in hellenistischer Zeit erhielten, Eros in der ebenfalls erst damals verbreiteten dicken Kindesgestalt u. s. w. Auch hier endlich erscheinen die auf den hellenistischen Gemmen (vgl. S. 162) so beliebten, weich angelehnten Göttergestalten (Taf. XXVII, 67; XXVIII, 14). Besonders interessant ist aber ein bestimmter Fall: Der auf diesen Gemmen überaus häufige Typus der auf einer mit Löwenfüssen gezierten Bank sitzenden Athena (Taf. XXVII, 68 und die dort citierten Repliken) stimmt genau überein mit dem Reverstypus der so verbreiteten Silbermünzen von Pergamon, und zwar mit der Gestalt des Typus, die seit Attalos I. dort im Anschlusse an den älteren Typus der Lysimachos-Münzen feststehend ist.[1]

[1] Vgl. die Lysimachos-Münzen Head, guide pl. 31, 19. 20 (aus 306—281 v. Chr.). Auf den vor Attalos I. zu datierenden pergamenischen Stücken steht der Schild der Athena vor ihren Beinen, seit Attalos I. ebenso wie auf den Lysimachos-Münzen und den

Die Abhängigkeit des Gemmentypus von dem der Münzen ist zweifellos; nur während die Athena der Lysimachos-Münzen die Nike, die der pergamenischen immer den Kranz in der Rechten hält, trägt die der Gemmen die verschiedensten Attribute. Einen besonderen Sinn für Derbheit, der den etruskisierenden Gemmen ja auch absolut fremd ist, der aber in manchen hellenistischen Werken seine Analogie findet, zeigt die Beliebtheit von Bildern wie Taf. XXVII, 22—24, und der Sinn für Humor, der jener etruskisierenden Richtung ebenso gänzlich abgeht, leuchtet aus Figuren wie Tafel XXVII, 10; XXVIII, 19. 30ff.

Zu noch genauerer zeitlicher und lokaler Fixierung dieser Gemmen ist uns die Vergleichung von römischen Münzen von Wichtigkeit. Im Texte zu Tafel XXVII, 34 haben wir bereits auf einen Fall von entscheidender Bedeutung aufmerksam gemacht: auf den Gemmen erscheint die genaue Wiederholung eines Typus, der die römisch-kampanischen Goldmünzen mit Beischrift Roma ziert, die in die Epoche vom Ende des vierten Jahrhunderts bis 268 v. Ch. gehören[1] (s. beistehend Fig. 142 ein Exemplar des Britischen Museums nach Head, guide pl. 44, 7). Diese Münzen stimmen auch stilistisch genau mit jenen Gemmen überein. Dies letztere ist nicht der Fall bei den ans Ende des zweiten Jahrhunderts gehörigen Denaren der Familie Veturia, welche den Typus ebenfalls, aber in schlechtem rohem Stile wiederholen.

Fig. 142.

Gewiss mit Recht hat man angenommen, dass der feierliche Vertrag, das foedus, das hier nach uraltem Brauche als Eidschwur über einem Ferkel dargestellt wird, das der sacerdos fecialis, nach einem altitalischen Ritus knieend[2] — auf den Gemmen erscheint dieser Typus auch allein (Taf. XXVII, 35) — zum Opfer bereit hält, dass dieser Vertrag, der zwischen einem gepanzerten Römer und einem Kampaner geschlossen wird, das im Jahre 334 v. Chr. von dem Ahnen jenes Münzmeisters T. Veturius Calvinus als Konsul mit den Kampanern und einem Teil der Samniten geschlossene foedus ist, das diesen das Bürgerrecht, allerdings ohne Stimmrecht (sine suffragio) verlieh (Vell. Paterc. 1, 14).[3] Der Typus muss damals gleich nach 334 geschaffen worden sein zur Zierde der neuen Goldmünzen, die mit der Beischrift Roma wahrscheinlich in Capua geprägt wurden und an den Abschluss des foedus erinnerten, das das Verhältnis Kampaniens zu Rom bestimmte.[4] Nur der vorübergehende Abfall Capuas während des zweiten Samniterkrieges wird die Prägung kurz unterbrochen haben; Capua trat bald wieder in das alte Verhältnis zu Rom (Diod. 19, 76). Die Prägung hörte aber aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Einführung des Denares in Rom (268 v. Chr.) auf. Auch unsere Gemmen, die nicht nur im Typus sondern auch im Stile mit jener Goldprägung genau übereinstimmen, werden dadurch mit grösster Wahrscheinlichkeit noch vor 268 v. Chr. datiert und ihre Entstehung in Kampanien fixiert. Dieselbe zeitliche und lokale Bestimmung gilt dann natürlich für die anderen mit jenen engst zusammenhängenden Gemmen — wie z. B. insbesondere Taf. XXVII, 29. 30. 20. 21. 25. 28. 35. 36. 14. 15 u. a. — die sich durch besondere

Gemmen neben ihr, so dass der Schildrand Stütze für den linken Unterarm ist. Vgl. Imhoof-Blumer, d. Münzen d. Dynastie von Pergamon (Abh. Berl. Akad. 1884).

[1] Vgl. Head, histor. num. p. 29. Beloch, Kampanien S. 312.

[2] Vgl. dazu Marquardt-Wissowa, röm. Staatsverwaltung III, 179, Anm. 4.

[3] Vgl. Fr. Lenormant, la monnaie dans l'antiqu. II, 243. Sicher mit Unrecht hatte Mommsen an die schimpfliche Capitulation des Veturius in den Caudinischen Pässen gedacht; vgl. Babelon, monn. rép. II, 533f.

[4] Unmöglich ist die Annahme bei Babelon, monn. rép. I, 24, der Typus sei 211 v. Chr. geschaffen wo Capua nach seinem Abfall zu Hannibal erobert und aufs grausamste bestraft wurde: damals fand doch wahrlich kein foedus statt, sondern die Züchtigung eines Rebellen; mit den Häuptern Capua's wurde damals kein Vertrag geschlossen, sondern sie wurden in Ketten gelegt und hingerichtet.

Schönheit und Lebendigkeit der Arbeit auszeichnen und der lateinischen Inschriften meist noch entbehren (die Inschrift von 14 ist oskisch, vgl. oben). Wir dürfen diese besten Stücke unserer Klasse nun als eine relativ ältere Gruppe aussondern und noch der ersten Hälfte des dritten oder gar dem Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben. — Jener Typus mit dem kampanischen Bündnis erscheint indes noch einmal auf Münzen, und zwar auf den ganz roh und schlecht geprägten und stilistisch von jenen schönen römisch-kampanischen Stücken und den entsprechenden Gemmen ganz verschiedenen Münzen der italischen Bundesgenossen des bellum sociale 89 v. Chr. (mit denen die Gemme Tafel XLVI, 2 gleichzeitig zu sein scheint). Die Wahl dieses Typus durch die Bundesgenossen bestätigt unsere Deutung und Datierung desselben bei seinem ersten Auftreten: die Italiker wollten statt Unterwerfung ein foedus mit Rom, sie wollten das Bürgerrecht für Alle und die föderative Republik; dafür war der heilige Schwur der Bundesglieder der charakteristische Typus.

Auch das römisch-kampanische Kupfer des dritten Jahrhunderts v. Chr. (mit der Beischrift Roma) bietet trotz der Spärlichkeit der Typen treffende Analogieen zu unseren Gemmen. Man vergleiche die Triens-Stücke, die Herakles Kampf gegen den Kentauren zeigen[1], mit den entsprechenden Gemmen Berlin No. 1329. 1330; auch unsere Taf. XXVII, 12 (Herakles und Acheloos) ist sehr verwandt. Das Bild der Quadrans-Stücke, der rennende Stier, unter dem sich eine Schlange ringelt[2], kommt genau so auf unseren Gemmen vor (Berlin No. 1982. 1983); der Stier ohne die Schlange, doch im Stil und Typus völlig mit jenen Münzen stimmend, auch Taf. XXVIII, 65. Mit dem galoppierenden Knaben der kleineren Kupferstücke[3] vergleiche man Berlin No. 1148—1151. Entschiedene stilistische Verwandtschaft mit unseren Gemmen haben ferner die Kupferstücke, welche die römischen Kolonieen und Festungen Venusia und Luceria im dritten Jahrhundert prägten (insbesondere die Köpfe der Stücke von Venusia[4]). Endlich sei auf die von uns im Texte zu Taf. XXVI, 32 hervorgehobene Aehnlichkeit des Januskopfes, der die Mütze trägt, mit dem ins vierte bis dritte Jahrhundert v. Chr. gehörigen aes grave von Volaterrae[5] hingewiesen.

Leider ist das mit 268 v. Chr. beginnende römische Silber bis gegen Ende des zweiten Jahrhunderts so sehr einförmig, dass es zur Vergleichung mit den Gemmen keinen Anhalt bietet. Auch das gleichzeitige Kupfer bietet wenig; doch ähnelt der Merkurkopf der kleineren Kupferstücke[6] sehr dem, der auf den Gemmen nicht selten erscheint (vgl. Berlin No. 1837—1843). Sobald dann aber die mannigfaltigen Typen auf den römischen Denaren beginnen, finden wir auch Uebereinstimmungen mit den Gemmen. Der heimkehrende Odysseus erscheint auf den Gemmen (Taf. XXVII, 45—47) ebenso wie auf den Münzen der gens Mamilia seit 217 v. Chr., die ihr Geschlecht auf Telegonos, des Odysseus Sohn, zurückführte. Der auf den Stock vorgelehnte Odysseus Taf. XXVII, 45 erscheint ganz so als Beizeichen auf der Schiffsprora der Kupfermünzen des L. Mamilius von 217 v. Chr., und der mit dem Hunde Argos sprechende Odysseus Taf. XXVII, 47 ebenso auf den Denaren des C. Mamilius Limetanus von 84 v. Chr. Im Tafeltexte haben wir bereits aufmerksam gemacht, dass die Dianabüste Tafel XXVI, 27

[1] Babelon, monn. rép. I, p. 18. Dressel, Berliner Münzcatal. III, 1, S. 176.
[2] Babelon a. a. O. I, 19. Dressel a. a. O. 177.
[3] Babelon I, 30. Dressel 175.
[4] Dressel S. 209 f.
[5] Dressel S. 2. Daremberg-Saglio, dict. d'ant. I, 459, fig. 551.
[6] Babelon I, p. 60. 64.

auf Münzen um 74 v. Chr., der Viktoriakopf Taf. XXV, 46 auf solchen um 104 und 81 v. Chr., das Romabrustbild Taf. XXV, 46 um 43 v. Chr., der Libyakopf Taf. XXVI, 20 um 44 v. Chr.[1], die Muse Taf. XXVIII, 10 um 64 v. Chr., der sitzende Satyr Taf. XXVIII, 5 um 20 v. Chr., die Hüftenherme Taf. XXVIII, 13. 15 um 69 v. Chr. auf den Familienmünzen vorkommt. Auch zu den auf den Gemmen beliebten Reiterkämpfen (Taf. XXVII, 33. 37ff.) lassen sich Münzen vergleichen von ca. 123 und 54 v. Chr.[2] Weisen diese Analogieen auch zumeist ins erste Jahrhundert, so liegt dies doch allem Anschein nach hauptsächlich daran, dass die älteren Münzen eben auf ganz wenige Typen sich beschränken. Instruktiv ist der Fall mit dem Odysseusbilde der gens Mamilia, das zufällig schon als Beizeichen im dritten Jahrhundert erscheint.

Fig. 143.

Fig. 144.

Auf Fundorte der Gemmen ist ja leider nur so selten geachtet worden. Doch weisen die wenigen mir bekannten Angaben bei dieser Gruppe ausser auf Rom und Latium auf Kampanien und Samnium (vgl. zu Taf. XXVII, 34 und Berlin No. 1251. 1257).

Noch ist eine wichtige Analogie hervorzuheben, die uns wieder auf Kampanien weist: die mit Köpfen und Brustbildern in hohem Relief gezierten Pfeilerkapitelle von Tuff, die zu den alten Kalk- und Tuffsteinfassaden der samnitischen Zeit in Pompeji und ins dritte bis zweite Jahrhundert v. Chr., jedenfalls in die Epoche vor 80 v. Chr. gehören. Sie sind den Köpfen und Brustbildern unserer Gemmen (vgl. Taf. XXVI) aufs engste verwandt, sowohl im Gegenstand wie im Stil. Man vergleiche die beistehend Fig. 143. 144 abgebildeten Proben mit den Gemmen Taf. XXVI, 4. 5. 7. 8. Hier wie dort dieselbe weiche, derbe, breite Vortragsweise, dieselben bakchischen Typen, dieselbe Art der bakchischen Mitra und des Traubenbehangs, und dann überhaupt derselbe Sinn für heiter freies derblustiges Leben.

So werden wir von verschiedenen Seiten zu der Annahme geführt, dass wenigstens ein grosser Teil der hier zusammengestellten Gemmen, und gerade die besonders guten und charakteristischen, in dem von Rom beherrschten Kampanien des dritten und zweiten Jahrhunderts

[1] Babelon, monn. rép. I, 340. 435.
[2] Babelon II, 446 mit einer ähnlich schräg von hinten gesehenen Figur wie Tafel XXVII, 33; ferner I, 509.

entstanden sind; ihr ursprünglich kampanisch-römischer Stil hat sich aber ohne Zweifel nach Latium und Rom und überhaupt wohl nach dem ganzen mittleren und südlichen Italien unter den Italikern verbreitet.

Auch ein Teil der Darstellungen auf den Gemmen passt zu kampanischem Ursprung am besten. Vielfach finden wir die Andeutung einer mit dem Meere vertrauten Bevölkerung, wie die vielen Fischer und Schiffer, Muscheln, Schiffe; sowie ein enges Verhältnis zur griechischen Kultur, Vertrautheit mit griechischer Athletik und Komödie, sowie die schon oben angeführten griechischen Besitzernamen.

Doch betrachten wir die Darstellungen auf diesen Gemmen näher. Die Auswahl und Behandlung der Stoffe ist für die Gattung sehr charakteristisch. Die ernsten Thaten und Abenteuer der griechischen Heldendichtung, die in der vorigen Klasse so dominierten, spielen hier keine bedeutende Rolle. Und die Bilder von ernstem, religiösem und sakralem Inhalte fehlen hier ganz. Dagegen sind die heiteren lockeren Gestalten des bakchischen und erotischen Kreises gar sehr beliebt.

Recht charakteristisch sind diese Büsten des pausbackigen Eros mit dem Kranze und dem Becher des Symposions (Tafel XXVI, 1. 9). Immer ist Eros hier das dicke, kleine, lustige Kind, das die hellenistische Kunst geschaffen[1] (vgl. Tafel XXVII, 1—9; XXVIII, 1. 20—22. 24. 26; Berlin No. 1571—1672). Und zumeist erscheint er in Handlungen und mit Attributen, die heitere Sinnenlust bedeuten: mit Fruchtschüsseln, Trauben, Weinamphora und Becher, mit Füllhorn; er taucht aus Blüten auf[2], er spielt die Leier, er tanzt, er sucht in der Nacht, vom Gelage kommend, mit der Laterne den Weg; er beschäftigt sich mit den heitern Masken der Komödie. Oder er spielt wie ein Kind mit dem Reifen oder mit Tieren. Oder er macht den Fischer. Aber auch ernsteres verschmäht er nicht; er liest, wohl Liebesgedichte; er rüstet sich mit Waffen wie zum Kampfe. Seine ungeheure Gewalt zeigt er am deutlichsten, wenn er den gewaltigsten Helden, Herakles, bezwingt, ihm im Nacken sitzt und ihn niederdrückt (Taf. XXVII, 7. 8), ihn bindet (Berlin No. 1325), oder dem Schlafenden die Keule wegträgt (Berlin No. 1326. 1327). Und dass er der eigentliche Herrscher der Welt sei, ward angedeutet, indem man Eros den Blitz des Zeus zerbrechen liess (Berlin No. 1628).[3] Besonders interessant ist, dass der in späterer Zeit als freundliches Todessymbol so beliebte Typus des müde auf die umgestürzte Fackel sich lehnenden Eros hier schon auftritt, ohne Zweifel nach griechischen Vorbildern derselben hellenistischen Epoche (Tafel XXVII, 9; Berlin No. 1635 ff.). Todessymbol ist die Figur hier ganz sicher noch nicht. Der Typus ist offenbar nur geschaffen, um die Ermattung nach dem Liebestaumel und das Verlöschen der Leidenschaft zu symbolisieren. Eros scheint auf einigen der Gemmen zugleich den Kranz der Symposien sich abzunehmen[4]: es ist die müde Ernüchterung nach dem Rausch der Liebe. — Natürlich haben unsere Gemmen von den hellenistischen Vorbildern (vgl. oben S. 167 f.) auch das anmutig witzige Spiel von Seele und Liebe, durch den Schmetterling und Eros symbolisiert, übernommen. Auch hier hascht Eros den Schmetterling und sengt ihn mit der Flamme seiner Fackel; aber auch hier wird Eros überwunden und gefesselt[5] und bewacht von dem Schmetterling (Tafel XXVII, 2—5;

[1] Vgl. in Roscher's Lexikon I, 1365 ff.

[2] Mit Tafel XXVII, 1 stimmt der stilistisch ebenfalls hierhergehörige konvexe Karneol Brit. Mus. catal. 902 überein.

[3] Vgl. den dem 1. Jahrh. v. Chr. angehörigen flachen Stein Tafel XXX, 31 und die im Texte dazu genannte Münze. — Eros mit dem Blitze scheint schon Alkibiades haben darstellen lassen (Plin., n. hist. 36, 28).

[4] So ist wohl Berlin No. 1635 und 1637 zu verstehen.

[5] Gefesselter Eros auch auf dem hierhergehörigen Stein Brit. Mus. 846.

Berlin No. 1652 ff.). Eine merkwürdige Erfindung ist die auf einer hierhergehörigen braunen Glaspaste im British Mus. (catal. No. 825): Psyche hat den kleinen Eros als Baby auf dem Schoosse und scheint ihn zu säugen (vgl. Tafel XLII, 36). Auch der Ringkampf von Eros und Anteros erscheint hier (Berlin No. 1669). — Die oben Fig. 141 abgebildete Flügelgestalt scheint indes kein gewöhnlicher Eros zu sein; von der hier fehlenden Gans abgesehen, gleicht der Typus (ebenso wie Berlin No. 3779. 3780) völlig dem von uns zu Tafel XLIII, 52 besprochenen, den wir auf den Pothos des Skopas zurückführten. Auch der mit den Attributen des Dionysos und des Herakles ausgestattete Flügeldämon mit der Maske Tafel XXVII, 64 ist kein einfacher Eros, eher etwa ein Dämon dramatischer Agone. Noch merkwürdiger ist der Dämon Tafel LXVI, 3, der sich auf Heimatliebe und -Treue zu beziehen scheint.

Aphrodite erscheint oft mit Eros vereint, angelehnt, wie in hellenistischen Gemmen (Berlin No. 1549—53), dann insbesondere auch nackt bei der Toilette, ihre körperliche Schönheit zeigend (Berlin No. 1554 ff.), wobei die in dieser Epoche so beliebte reizvolle Rückansicht häufig ist (Berlin No. 1564—70). Dionysos sehen wir unbärtig in weichlichen Motiven (Tafel XXVII, 67; Berlin No. 1673—80; Brit. Mus. catal. 948 auf Panther; 969 mit Eros) und als Kopf in üppig derber Gestalt (Tafel XXVI, 3. 4. 6—8), doch auch bärtig stehend (Tafel XXVII, 66) und als Herme (Tafel XXVI, 24. 43). Dem Motiv, dass die Gottheit auf einer mit Löwenbeinen gezierten Bank sitzt, das wir bei der mit den pergamenischen Münzen übereinstimmenden Athena fanden und das vermutlich in pergamenischer Kunst beliebt war, begegnen wir auch bei Dionysos (Berlin No. 1676); demselben auch bei den Musen (Berlin No. 1522—30), und demselben bei der Victoria, die auf den Schild schreibt (Berlin No. 1469—74).

Bei den zahlreichen Satyrfiguren (Tafel XXVI, 5; XXVII, 10; XXVIII, 4—8. 18; Berlin No. 1681 ff.)[1] ist besonders zu bemerken, dass sie häufig mit den kleinen Hörnchen ausgestattet sind, die ihnen die hellenistische Kunst gegeben (vgl. oben S. 168). Auch hier erscheint die beliebte weichliche Rückansicht (Berlin No. 1687). Silen sehen wir in dem derben Motive wie Herakles als mingens (Tafel XXVII, 23; vgl. sonst Berlin No. 1706 ff.; Brit. Mus. catal. 1006 auf Esel reitend, mit Eros). Dagegen sind dem bakchischen Thiasos auf diesen Gemmen noch all jene schönen schwunghaften, nicht sinnlich reizenden, sondern grossartig enthusiastischen linienschönen Motive fremd, die wir später bei den tanzenden Satyrn und Mänaden der Gemmen der klassizistischen Richtung des ersten Jahrhunderts herrschend finden.

Diesen unseren römisch-hellenistischen Gemmen ist überhaupt alles Klassizistische gänzlich fremd. Zwar kommt der Kopf der Athena Parthenos des Phidias in freier Nachbildung vor (Berlin No. 1822), doch wahrscheinlich nur, weil er der Typus der seit dem Ende des dritten Jahrhunderts so verbreiteten athenischen Münze war, deren Reversbild, die Eule auf der Amphora, auf einer anderen dieser Gemmen nachgebildet ist (Taf. XXVIII, 71). Sonst erscheint Athena nur ganz im hellenistischen Geschmacke wie Tafel XXVII, 57. 59; XXVIII, 14; XXV, 31 oder in jenem den pergamenischen Münzen entlehnten Typus (Tafel XXVII, 68). Pergamenischen Ursprungs ist gewiss auch der Typus der auf dem Löwen reitenden Kybele, Tafel XXVII, 18, den die Künstler des pergamenischen Gigantenaltars angewendet haben. Die Gemme wird wohl erst nach 204 v. Chr. zu datieren sein, wo die Idaea mater aus Pessinus nach Rom geholt ward.

[1] Tanzender gehörnter Satyr auf konvexem Karneol auch Wien No. 329. Braune Paste British Mus. catal. 1033.

Recht charakteristisch für die allegorisierende Richtung, die sich in der hellenistischen Kunst allenthalben fühlbar macht (vgl. oben S. 168 f.), sind auch die Typen der Fortuna auf unseren Gemmen, die auf einem rollenden Rade (Tafel XXVII, 61), oder auf dem Steuerruder (Tafel XXVII, 69; ebenso Brit. Mus. catal. 1185; vgl. Berlin No. 1510—21), oder auf dem Capricornus (Brit. Mus. catal. 1186; vgl. oben S. 264) sitzt, was alles an die lysippische Bildung des Kairos erinnert, die auch schon auf Gemmen dieser Klasse (Tafel XLIII, 49. 50. gehören hierher) erscheint und bei der auch das Motiv des auf das Rad gesetzten Fusses vorkommt (Taf. XXX, 38). Auch pantheistische Vermischung beginnt schon bei der Fortuna sich zu zeigen (Berlin No. 1514; Combination mit Artemis 1520, mit Nemesis 1521). — Sehr beliebt ist auch die begriffliche Gestalt der Siegesgöttin, die besonders auf den Schild schreibend (Berlin No. 1468—74; British Mus. catal. 1162), oder in jener beliebten reizvollen Weise halbnackt vom Rücken gesehen und meist lesend (Berlin No. 1486—1503) ebenso wie die Musen erscheint. Interessant ist die Verbindung ihres Kopfes mit einem Adler (Tafel XXV, 46) und die Kombination mit Isis Tafel XXVI, 22.[1] — Die grosse alexandrinische Göttin Isis selbst erscheint namentlich in Brustbildern (Tafel XXVI, 11. 21); so auch Libya mit dem Elefantenfell (Tafel XXVI, 20). Nach Analogie der ägyptischen Göttinnen mit der Geierhaube ist die Juno mit dem Pfau auf dem Kopfe geschaffen (Tafel XXV, 33; XXVI, 19), gewiss eine alexandrinische Erfindung (vgl. Text zu Tafel XXV, 33).

Sehr beliebt sind auf unseren Gemmen die Gestalten der das Leben durch die Kunst verschönernden Musen (Tafel XXVIII, 10—12. 16; LXII, 7; Berlin No. 1522—46), deren wir zum Teil schon gedacht haben. Hervorzuheben ist das Motiv der angelehnten (Tafel XXVIII, 11), das vermutlich auf den der Blütezeit rhodischer Kunst, dem dritten bis zweiten Jahrhundert angehörigen Künstler Philiskos zurückgeht (vgl. Text zu Tafel XXVIII, 11). Die Himmelskugel erscheint hier zuerst als Attribut der Musen (Tafel XXVIII, 16).

Eine eigenartige Erscheinung sind die Hüftenhermen des Eros und des jugendlichen Hermes (Tafel XXVIII, 9. 13. 15; Berlin No. 1736—43), die auch auf römischen Familienmünzen ähnlich erscheinen (vgl. Text zu Tafel XXVIII, 13 und oben S. 279) und an die Hermerotes des Tauriskos von Tralles (Plin. n. hist. 36, 33) erinnern.

Unter den Götterköpfen sind die häufig wiederkehrenden eines gehörnten jugendlichen Flussgottes von derbem wildem Ausdrucke besonders interessant (Tafel XXVI, 2. 10, wo die Repliken angeführt sind. 18). Man vergleiche als Gegensatz den milden schönen Typus der hellenistischen und griechisch-römischen Gemmen Tafel XXXV, 8 ff.; LXV, 26; LXVI, 6.

Von Heroen ist Herakles auf diesen Gemmen der weitaus beliebteste; aber nicht als ernster, schaffender, leidender Heros, sondern als heiter gewaltiger Kraft- und Genussmensch. Charakteristisch ist dieser Gemmenklasse der Typus, wie er, breitbeinig stehend, bieder und herzlich zu heiterem Willkomm die Rechte ausstreckt (Tafel XXVII, 17; Berlin No. 1293—1301; vgl. in Roscher's Lexikon I, 2180) und dann, wie er trunken einhertaumelt, rücksichtslos derb, dem Zwange körperlichen Bedürfnisses folgend (Tafel XXVII, 22. 24; Berlin No. 1313—16; Wien No. 397). Die Bilder des von Eros bewältigten, im Banne der Liebe schmachtenden Helden haben wir bereits erwähnt. Die Gemmen zeigen uns auch das Bild seiner Herrin, der Omphale, die sein Löwenfell und seine Keule trägt (Tafel XXVI, 34. 35), Bilder, die zu

[1] Victoria-Büste auf grossem konvexem Amethyst dieses Stiles im British Mus. Inv. 90, 6, 1, 73. Ebenda catal. 1177 noch eine hierhergehörige Victoriabüste mit Inschrift T·VI·HIL

den frühesten sicheren Darstellungen der Omphale gehören. Auch mit dem Becher sitzend erscheint der Held (Tafel XXVII, 16; XXV, 37) und, was interessanter, die Kithara spielend (Tafel XXVII, 23. 24; Brit. Mus. catal. 1311), nicht in dem Typus der Tempelstatue des Hercules Musarum, die M. Fulvius Nobilior nebst den Musen 187 v. Chr. in Rom stiftete und die wir durch die Münzen des Q. Pomponius Musa kennen; hier war er schreitend dargestellt (ebenso wie auf jüngeren Gemmen, vgl. Tafel LVII, 10); unsere Gemmen, die ihn sitzend zeigen, gehören zu den älteren ihrer Gattung und stammen gewiss noch aus dem dritten Jahrhundert; es ist aber nur wahrscheinlich, dass M. Fulvius Nobilior mit seiner Stiftung an einen in Italien bereits heimischen Kultus anknüpfte, in dem der verklärte Herakles als heiterer Musiker mit den Musen vereint verehrt wurde.[1]

In all diesen Bildern erscheint Hercules als gereifter Mann vollbärtig; ebenso zumeist, wenn der Kopf des Helden allein dargestellt wird (Tafel XXVI, 31. 33); die zartere bartlose Erscheinung passte zu der derben, kraftvollen Auffassung von dem Helden weniger. — Von seinen Thaten erscheinen nicht viele, nur einige, in denen die riesige Körperkraft besonders hervortritt. So wie er schon als Kind die Schlangen würgt (Berlin No. 1336. 1337), dann wie er den Antaios im Ringkampf zu Boden schleudert (Tafel XXVII, 15; Berlin No. 1332. 1333), wie er den Rossmenschen, den Kentaur (Berlin No. 1329. 1330) und den Stiermenschen, den Acheloos (Tafel XXVII, 12), den schlangenbeinigen Giganten (Berlin No. 1334), oder den Kerberos (Berlin No. 1328) bezwingt.

Von den troianischen Helden werden nur die in Italien so heimischen Diomedes und Odysseus häufiger dargestellt; ersterer, wie er das Palladion holt (Tafel XXVII, 52. 53; Berlin No. 1342—50); letzterer, wie er mit Weinschlauch und Becher den Kyklopen bethört, oder wie er heimkehrt, vom Hunde erkannt wird und die Gattin wiedersieht (Tafel XXVII, 45—51; XXV, 36; Berlin No. 1359—82). Zu Diomedes und Odysseus gehört auch Dolon (Berlin No. 1340. 1341). Sonst erscheinen noch Kassandra am Palladion, das die Italiker ja so interessierte und das auch die Römer zu besitzen glaubten (Tafel XXVII, 56. 58; Berlin No. 1351—56), und Aeneas, der den Anchises davonträgt, um dann nach Italien zu wandern (Tafel XXVII, 55).

Von anderen Heroen ist Perseus zu nennen, der mit dem Medusenhaupt erscheint (Berlin No. 1393. 1394) und dessen Brustbild wir Tafel XXVI, 13. 14 (vergl. XXXVIII, 14) mit jenem Greifenhelme ausgestattet sehen, den, freilich in kümmerlicher, geringerer Ausführung, die römischen Denare seit 268 v. Chr. dem Kopfe der Roma[2] geben, vielleicht wegen des innigen Verhältnisses von Perseus und Athena, an welche die Roma sich anschloss und die das Medusenhaupt jenem Helden dankte. Perseus aber war in Latium an der Küste bei Ardea lokalisiert. Hier war nach latinischer Sage einst der Kasten mit der Danae und dem kleinen Perseus gelandet und Danae ward mit König Pilumnus Gründerin von Ardea (Serv. zu Verg. Aen. 7, 372).

Auch Iphigenie und Orest (Berlin No. 1395—97) sind, wie wir früher schon bemerkten (S. 231), in Latium heimisch geworden, und dasselbe gilt von Marsyas (Berlin No. 1398—1404; vgl. oben S. 198 f.).

[1] Zu dem von mir in Roscher's Lexikon I, 2190 über den Kult von Herakles und Musen in Griechenland Angeführten kommt jetzt das in Ikaria gefundene Votivrelief des 4. Jahrh. v. Chr. mit Herakles und den Musen (Americ. Journ. of archaeol. 1889, 469).

[2] Denn so und nicht Minerva ist der Kopf in der That wohl zu nennen (vgl. auch Babelon, monn. rép. I, p. XIX), obwohl die durch Beischrift sicheren Romaköpfe wie Babelon II, 157 und 175 einen ganz anderen, mehr männlichen und energievollen Typus zeigen.

Während die vorige Klasse von Gemmen uns eine Fülle ernster Heroenbilder, aber aus dem wirklichen Leben nur einige Vorgänge sakraler Art zeigte, so bietet uns umgekehrt diese Gattung eine Menge von Darstellungen, die aus dem Leben gegriffen sind.

Da finden wir zunächst viele Bilder von Reitern meist kriegerischer Art auf schweren Rossen; es mögen solche Typen von den römischen Rittern für ihre Ringe bevorzugt worden sein. Reiter in den Kampf sprengend oder im Kampfe begriffen sehen wir Tafel XXV, 51—54; XXVII, 31. 33 (gleiches Motiv, verkürzte Rückansicht, Brit. Mus. catal. 1839). 37—44; Berlin No. 1141—1147, oder ruhig das Ross führend (Tafel XXV, 29; XXVII, 30). Die feurigen Kampfmotive sind ähnlich denen, die C. Popilius, ein eben der Epoche dieser Gemmen angehöriger Töpfer, zur Ausstattung des Bildes der Alexanderschlacht verwendet hat, dessen Hauptfiguren er aus einem berühmten griechischen Gemälde entlehnt hatte (Röm. Mitt. 1898, Tafel 11).

Von besonderem Interesse ist aber Tafel XXVII, 42, die Darstellung der nationalen Heldenthat des M. Curtius, der sich zu Ross in voller Rüstung in den Schlund auf dem römischen Forum gestürzt haben sollte, als freiwilliges Opfer für die Unterirdischen, zur Prokuration des Prodigiums der Erdsenkung an dieser Stelle. Die Szene erscheint in demselben Typus wie auf der Gemme auch auf römischen Lampen der frühen Kaiserzeit (Fig. 145)[1] und ganz ebenso vor allem auf dem altbekannten Relief des Capitols (Fig. 146 nach Photographie), das sehr mit Unrecht neuerdings als modern verdächtigt wurde, das vielmehr nicht später als ungefähr augusteische Epoche ist.[2] Dass M. Curtius sich hinabstürzt, ist am deutlichsten auf der Gemme. Das Relief deutet den Sumpf an der Stelle, die lacus Curtius hiess, durch hohes Schilf an. Das gemeinsame Vorbild dieser Denkmäler mag ein Gemälde oder Relief in Rom gewesen sein, das wohl schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. vorhanden gewesen sein wird. Gewöhnlich wird das capitolinische Relief, das schon 1553 am Forum gefunden und von Pighius gezeichnet worden ist, fälschlich auf die andere Sage vom Ursprung des lacus Curtius, auf den Sabiner Mettius Curtius bezogen, der beim Kampfe nach dem Raub der Sabinerinnen in den Sumpf geraten, aus demselben sich aber wieder glücklich herausgearbeitet haben sollte.[3] Hätte man diese Sage darstellen wollen, hätte man natürlich den wieder aufsteigenden, nicht den

Fig. 145.

[1] Fig. 145 ist eine bei Xanten am Rhein gefundene Lampe, nach Houben-Fiedler, Denkmäler von Castra Vetera und Colonia Traiana 1839, Tafel 8, 4 wiederholt. Eine mit dieser genau übereinstimmende Lampe (mit bräunlichem Firniss) habe ich im Provinzialmuseum zu Trier notiert. Die unglaubliche Hypothese von Matz, Bull. d. Inst. 1869, 71, die Xantener Lampe sei nach dem codex Pighianus in Xanten gefälscht worden (!), wird durch das Trierer zweifellos echte Exemplar vollends widerlegt.

[2] Helbig, Führer I[2] No. 563, wo die ältere Litteratur. Helbig wollte das Relief dem späteren Mittelalter oder der Frührenaissance zuschreiben, eine Ansetzung, die durch den Stil gänzlich ausgeschlossen wird. Helbig kam auf diese seltsame Meinung nur im Glauben, die Römer hätten die eigenen nationalen Sagen nie dargestellt, was eine veraltete falsche Ansicht ist, hervorgerufen durch die Unbekanntschaft mit den Denkmälern der republikanischen Zeit. Die Angaben über den genauen Fundort, die schwanken, sind wertlos und beruhen auf Theorieen über die Lage des lacus Curtius (Jordan, Topographie d. Stadt Rom II, 501). Das Relief befindet sich bekanntlich auf der Rückseite eines Blockes, dessen Vorderseite die Inschrift *L. Naevius L. F. Surdinus pr*(aetor) *inter civis et peregrinos* trägt (CIL VI 1468); der Mann war Consul suffectus im Jahre 30 n. Chr. Nach freundlicher Mitteilung von Ch. Hülsen besteht die Platte, deren Dicke er auf 10—15 cm schätzt, aus weissem Marmor und ist 1,50 m breit und 1 m hoch; sie hat an der vorderen Inschriftseite oben und unten ein ca. 5 cm vorspringendes einfaches Profil. Das Relief der Rückseite ist in die mit dem Zahneisen gerauhte Fläche eingetieft und zeigt 0,90 Länge und 0,45 Höhe. Ich möchte vermuten, dass die Platte als Schranke des Tribunals jenes Prätors auf dem Comitium verwendet war; der Reliefschmuck der Rückseite, der eine in nächster Nähe lokalisierte patriotische Heldenthat verherrlichte, würde bei dieser Annahme sehr passend erscheinen. An der Gleichzeitigkeit von Relief und Inschrift zu zweifeln, liegt kein Grund vor.

[3] Calpurnius Piso bei Varro, de l. l. 5, 149. Liv. 1, 12. Dionys. 2, 42. Plut. Rom. 18.

hinabstürzenden Helden gebildet. Uebrigens war jene Sage von dem Opfertode des tapferen Jünglings[1] auch offenbar viel pupulärer und für den Künstler ohne Zweifel viel lockender als die relativ gleichgültige Schlachtepisode des Sabiners Mettius Curtius. Jene erstere Geschichte ist auch so recht im Sinne des altrömischen, Menschenopfer verlangenden Glaubens: ein Erdsturz ereignet sich am curtischen Teich auf dem Forum; der Senat lässt die Haruspices oder die sibyllinischen Bücher wegen des Prodigiums befragen; diese antworten, die Unterirdischen verlangen ein Streitross und seinen Reiter, den tapfersten Bürger als Opfer; diesen nennt die Sage einen Curtius, indem sie den Ortsnamen von ihm ableitet; in voller Rüstung zu Rosse sollte er sich selbst hinabgestürzt und der Schlund sich geschlossen haben; an dem Orte haftete

Fig. 146.

der Kultus des Heros.[2] Der Rundschild, den er auf den Bildwerken trägt, ist von derselben leichten, eigentümlich gewölbten Art, wie wir ihn auch z. B. bei dem Reiter Tafel XXV, 54 finden: es ist offenbar einer jener leichten Lederschilde, wie sie die römischen Reiter nach Polybios (6, 25) vor seiner Zeit trugen und die Polybios mit runden genabelten Opferkuchen (ὀμφαλωτοῖς ποπάνοις) vergleicht, was zu der Gestalt auf den Bildwerken trefflich passt.

Dass die Reiterkämpfe zum Teil gegen Gallier gerichtet scheinen (Taf. XXVII, 39. 40. 43) und einzelne Gallier sicher dargestellt sind (Berlin No. 1160. 1161), finden wir nur natürlich in einer Epoche wo die Gallier in Italien nur zu bekannt waren. Einen gallischen Helm stellt Taf. XXVIII, 81 dar.[3] — Auch auf der Jagd erscheinen Reiter (Berlin No. 1153. 1154). Hübsch ist das Bild des flotten Reitersmannes auf schwerem Rosse, der sich ein williges, schönes Mädchen entführt (Berlin No. 1155).

[1] Procilius bei Varro, de l. l. 5, 148. Liv. 7, 6. Plin., nat. hist. 15, 78. Valer. Max. 5, 6, 2. Plut., parall. min. 5. Suidas s. v. Λίβερνος.

[2] Altäre an der Stelle erwähnt Ovid, fast. 6, 403, Heroenopfer an den Helden Suidas s. v. Λίβερνος. Vgl. Klausen, Aeneas u. d. Penaten S. 272 f. 738 ff.

[3] Auch der bei King, handbook 1885, p. III abgebildete konvexe „carbuncle“ Lewis mit einem Helme gallischer Form gehört hierher.

Wir finden ferner Jäger zu Fuss in ihrer Ausrüstung in lebenstreuer Gestalt (Tafel XXVII, 25; XXVIII, 46; Berlin No. 1166—69), alte Hirten (Tafel XXVIII, 48. 54; Berlin No. 1174), Landleute und Fischer ohne jede Idealisierung, ganz in ihrer echten, derben Tracht und mit ihren Körben, wie sie zur Stadt eilen (Tafel XXVIII, 28. 29. 33. 37; Berlin No. 1170. 1172. 1176—1181), auch Fischer und Schiffer auf dem Wasser (Tafel XXVIIII, 25. 32; Berlin No. 1183—1189). Und daran schliessen sich die humoristischen Bilder der Zwerge, die als Fischer oder Landleute erscheinen und deren ernste Beschäftigung lustig travestieren (Tafel XXVIII, 30. 31. XXIX, 28—30; XXV, 18. 19. 32; Berlin No. 1191—1195) oder die sonst in allerlei komischen Beschäftigungen und Situationen erscheinen (Tafel XXIX, 31. 32; Berlin No. 1198—1210; Brit. Mus. catal. 1495). Diese Zwerge sind indes doch schwerlich als Figuren der Wirklichkeit gemeint. Mit den griechischen Pygmäen haben sie aber auch nichts zu thun. Sie machen ganz den Eindruck von Dämonen, geschäftigen Kobolden, die sich namentlich auf dem Wasser herumtreiben, wo sie sich zuweilen der Muscheln als Fahrzeuge bedienen; sie bringen Weinamphoren zu Schiff herbei oder fahren auf solchen; doch sie arbeiten auch zu Lande auf dem Acker; sie reiten auf Vögeln daher, sie spielen Flöte u. s. f. — das alles passt zu segenbringenden Kobolden. Von der Existenz des Glaubens an einen mit dem auf der See wandernden Odysseus identifizierten „Nanos“ in Etrurien, unter dem die Griechen gewiss einen Zwergdämon verstanden, und der im Flötenspiel gesiegt haben soll, ist uns eine dunkle Kunde erhalten.[1] Vielleicht stammte diese etruskische Gestalt mit dem Namen Nanos aus Kampanien, wo, wie unsere Gemmen zu zeigen scheinen, der Glaube an Zwerg-Dämonen, die auf der See fahren (auf Amphoren wie der böotische Odysseus der oben S. 198 genannten Vase) und Flöte spielen, heimisch war.

Doch auch ernste Gestalten aus der Wirklichkeit fehlen nicht. Da sehen wir den römischen Offizier im Panzer (Berlin No. 1156), den Imperator mit seinem Legaten (Tafel XXVII, 36), den römischen Beamten (Tafel XXVIII, 35), den Volksredner (Tafel XXVIII, 36), den Bankier (Tafel XXV, 27; XXVIII, 34), die vornehme Frau mit dem Sklaven (Tafel XXV, 30), einen frierenden Mann im Winter (Tafel XXVIII, 44) u. a.

Die Agonistik ist vertreten durch Athleten ganz griechischer Art (Tafel XXVIII, 2. 3; Berlin No. 1267—1275), den Sieger im Rennen zu Ross (Tafel XXVII, 29), das so kühn von hinten gesehene Viergespann (Tafel XXVII, 32), den Stierkampf (Berlin No. 1276—1298) und den sich ausziehenden Palästriten (Berlin No. 1281), der von einem älteren Manne gemustert wird (Tafel XXVII, 54). — Auch der dozierende, lesende, schreibende Gelehrte, der deutlichste Ausdruck der eingedrungenen griechischen Bildung in Italien, fehlt nicht (Berlin No. 1257—1263).

Besonders häufig und interessant aber sind die Bilder vom Theater, die es anschaulich machen, welch wichtige Rolle in dieser hellenisierend italischen Kultur der griechischen Bühne zukam. Denn griechischer Art scheint alles, was wir hier von Theaterdarstellungen finden. Der Ueberlieferung nach wurden in Rom bei den kunstmässigen nach griechischem Vorbild gearbeiteten Bühnenstücken doch in älterer Zeit keine Masken gebraucht, die erst in der Epoche um 100 v. Chr. in Rom üblich geworden zu sein scheinen.[2] Allein diese vom griechischen Brauch abweichende Sitte wird nur für Rom gegolten haben. Ausserhalb Roms,

[1] Klausen, Aeneas u. d. Penaten S. 1144 ff. O. Müller-Deecke, d. Etrusker 2, 281. Wagner in Roscher's Lexikon III, 6.
[2] Roscius soll zuerst die Maske getragen haben. Vgl. auch Dieterich, Pulcinella S. 116.

insbesondere in Kampanien, dürfen wir die griechische Weise voraussetzen. Unsere Gemmen zeigen die Schauspieler zumeist ganz zweifellos mit Masken. Unter diesen Gemmen sind wenigstens einige, die sicher der älteren Reihe derselben angehören und durch stilistische und technische Uebereinstimmung mit Tafel XXVII, 34 (vgl. oben S. 277) ins dritte Jahrhundert hinauf datiert und nach Kampanien gewiesen werden; sie stellen aber Schauspieler mit Masken dar, die sie in der Hand halten (Tafel XXVII, 28; XXVIII, 51). Mehrere der anderen Gemmen mit Masken wie Tafel XXVI, 44. 48 ff.; LXV, 17 oder Schauspielern, die Masken vorhaben, wie Tafel XXIX, 27. 33. 34 und besonders Tafel XXX, 44, können wohl ins erste Jahrhundert v. Chr. herabdatiert werden, wo auch in Rom die Masken gewöhnlich wurden. Indes bei der kampanischen Posse, der Atellane, waren bekanntlich auch in Rom von Anfang an die Masken herkömmlich. Es liegt sehr nahe auf unseren Gemmen Figuren der oskischen Posse zu suchen. Es ist auch gewiss sehr möglich, ja wahrscheinlich, dass unter den Masken und Schauspielern der Gemmen solche der heimischen kampanischen Possen, der sog. Atellanen sich finden; allein sicher nachzuweisen ist dies nicht. Sind Atellanenfiguren darunter, so dürften diese als ein neues Anzeichen dafür gelten, dass, was ohnedies wahrscheinlich, die oskische Atellane nur eine derbe lokale Umbildung der Gestalten und Motive griechischer Komödie war, deren Masken den griechischen im wesentlichen geglichen haben werden.

Die Gemmen zeigen uns nur selten etwas auf die Tragödie bezügliches (ein Tragöde, Berlin No. 1211, zweifelhaft ob mit Maske; tragische Masken Tafel XXVI, 44 und 45, letztere auf einem Stein der älteren Serie; Berlin 1965—1970), was mit der ganzen Vorliebe dieser Gemmen für derben heiteren Realismus übereinstimmt. Um so häufiger sind Komödienfiguren. Die beliebteste Gestalt der Komödie ist hier der Sklave mit dickem Bauche in kurzem Rocke, der entweder auf irgend eine List sinnt, traurig vor einem zerbrochenen Kruge steht, gefesselt ist wegen irgend einer Missethat, auf den Altar geflohen ist, oder sich mit einem anderen zankt, oder ausgelassen lustig tanzt, mit einer Weinamphore und einer Laterne in Händen vom Gelage heimleuchtet u. dgl. (Tafel XXVIII, 39. 40. 42. 43; LXII, 6; XXVIII, 49, 50; Berlin 1229—1256).[1] Die plautinischen Komödien enthalten viel Analoges. So war der Sklave, der nach seinen bösen Streichen auf den Altar geflohen ist, Schlussmotiv im Epidicus. Es war dies übrigens eine besonders typische Figur, die wir auch aus zahlreichen griechischen Terrakottastatuetten kennen. Auch der auf List sinnende grübelnde Sklave war eine beliebte typische Gestalt; Tafel XXIX, 33 ist wie eine Illustration zu Miles glorios. 201 ff., wo der Alte den seitwärts stehenden grübelnden Sklaven beobachtet, der das Kinn auf die Hand stützt. Auch Tafel XXIX, 27 ist wie die Illustration aus einer Posse; doch könnte man hier recht wohl auch an die Atellane denken.

Oefter erscheinen die Schauspieler mit zurückgeschobener Maske; am deutlichsten in der die Vorbereitung zu einem Stück schildernden Szene Tafel XXX, 44, ferner in einzelnen Köpfen wie Tafel XXVI, 37—40; Berlin No. 1909—1914. Es scheint dies ein charakteristischer Typus für den gefeierten Schauspieler der Posse, der nach beendetem Spiel die Maske zurückschiebt.[2] Bei Tafel XXVI, 46. 47; Berlin 1935. 1936 ist es nicht ganz deutlich, ob ein Schauspieler mit der Maske gemeint ist; doch scheint letzteres der Fall, da der Gesichtstypus übereinstimmt mit dem bei den einzelnen bärtigen Masken beliebtesten Typus

[1] Hierher gehört auch ein quergestreifter Sardonyx in Karlsruhe No. 9 mit einem tanzenden dickbäuchigen Sklaven der Komödie.
[2] Vgl. Dieterich, Pulcinella S. 118.

(Tafel XXVI, 48—55). Es wäre sehr wichtig, wenn wir diese Maske bestimmt benennen könnten. Sie scheint einen aufgeregten, scheltenden, zornigen älteren Mann darzustellen. Vielleicht ist es doch der oskische „casnar“, der Graukopf, der stupidus senex, der pappus der Atellane, obwohl man diesen sich hinfälliger, älter zu denken pflegt.[1] Allein der polternde Alte ist ja auch eine Hauptfigur der Palliata. Auch weibliche Masken der Komödie — die Atellane kannte nur männliche Figuren — kommen vor, natürlich wohl zumeist Hetären bedeutend (Tafel XXVI, 57—59. 61—64; LXII, 11; LXV, 17). Die breitmäuligen Masken Tafel XXVI, 60. 65 stellen gewiss Sklaven dar.

Eine phantastische Maske der Posse ist Tafel XXVI, 69, die mit dem Hahnengesicht. Dass eine komische Figur „der Hahn“, oskisch „cicirrus“ in der kampanischen Posse eine Rolle spielte, vermutlich als geiler, frecher, rauflustiger Geselle, hat jüngst Dieterich (Pulcinella S. 94 f. 237 ff.) dargelegt.

Es kommen aber auch andere merkwürdige Kompositionen von Menschen- und Tierleibern vor, die mit der Bühne schwerlich etwas zu thun haben; so die Verbindung von Menschengesicht und Adler, Tafel XXVI, 71, oder zwei Vögeln, ebenda 70, der Adlermensch Tafel XXVI, 72 und das seltsame Mischwesen Tafel XXV, 42. Wie bei dem sizilischen Dreischenkel (Tafel XXVI, 74) wird hier symbolische Bedeutung zu suchen sein. — Hier sind auch die Insektenmänner zu nennen (Tafel XXVIII, 19 und die flachen Steine Tafel XXIX, 38. 39. 40; XXV, 41), in denen man τέττιγες genannte typische Figuren der Komödie hat erkennen wollen. Ueber die Cikaden, die sich als Menschen benehmen, vgl. unten.

Die symbolischen Darstellungen in dieser Gemmenklasse zeichnen sich indes alle durch Humor aus (vgl. Tafel XXVIII, 69. 75; XXIX, 12. 14. 15). Zu dem Motive des aus einer Muschel herauskommenden Wesens, dem wir hier begegnen (Tafel XXVIII, 69) und das noch lange nachher beliebt war, vergleiche man den dem dritten Jahrhundert angehörigen Münztypus des aes grave von Hatria mit dem aus der Muschel kommenden Kopfe.[2]

Die Kombinationen von Masken und Tieren in apotropäischem Sinne als Häufung zauberkräftiger, Böses abwehrender Typen, wie Tafel XXVI, 77 ff., haben wir bereits auf karthagischen Skarabäen aus Sardinien im fünften bis vierten Jahrhundert gefunden und dort schon vermutet (oben S. 113 f.), dass diese karthagischen Typen sich nach Italien verbreiteten. In Tafel XXVI, 78—80 ist sogar ein gewisser Anschluss an den karthagischen Stil nicht zu verkennen. Auch die aus dem gleichen Vorstellungskreis hervorgegangene, später so beliebte Kombination eines schreitenden Vogels mit mehreren Masken und Tierköpfen apotropäischer Bedeutung beginnt schon auf Gemmen des zweiten bis ersten Jahrhunderts zu erscheinen (Tafel XXIX, 59; LXV, 20). Auf den älteren konvexen Steinen sind einfache Symbole wie Füllhorn, Kerykeion, Steuerruder[3], Keule, Aehren u. dgl. am beliebtesten.

Charakteristisch ist es unserer Gattung, dass sie häufig ganz einfache Dinge, Geräte u. dgl., zu Siegeltypen macht; so einen Schuh (Tafel XXVIII, 57; XXIX, 69), eine Sonnenuhr (Tafel XXVIII, 55. 63), einen Brunnen (Tafel XXIX, 25), Waffen, besonders Helme, Vögel im Garten (Tafel LXIV, 54; Berlin No. 2098—2113) u. dgl.; sowie dass sie Tiere ganz

[1] Dieterich, Pulcinella S. 39.

[2] Berliner Münzkatalog III, 1, S. 14.

[3] Zu Tafel XXIX, 10 vgl. den konvexen Sard in Wien W. 852, Steuerruder und Delphin und Beischrift LCO. Auch Caylus, rec. d'ant. 6, 25, 4 gehört hierher, und die Angabe von Caylus „scarabée de cornaline“ beruht wohl auf einer Verwechselung.

vortrefflich lebendig bildet (z. B. Tafel XXV, 50; XXVIII, 56. 61. 64; XXIX, 45. 46. 62 ff.). Eine recht hübsche Strassenfigur ist der Packesel Tafel XXVIII, 62, und eine Possenaufführung von der Strasse ist der Mann der den Esel tanzen lässt, Tafel XXVIII, 52.

Schliesslich haben wir noch zu erwähnen, dass wir, wie wir es bei dem ganzen Charakter dieser Gemmenklasse erwarten müssen, hier auch zuerst wirkliche lebensvolle Porträtköpfe finden (Tafel XLVII, 1—7. 12. 14; Brit. Mus. catal. 1212), die zum Teil grob und derb, zum Teil aber schon recht fein sind, wenn sie freilich auch nicht entfernt mit den gleichzeitigen hellenistischen und auch nicht mit den späteren römischen Porträts sich messen können.

### 3) Die Ausläufer der italischen Richtungen und ihr Ausgleich im ersten Jahrhundert vor Chr.

Das erste Jahrhundert v. Chr. ist die Zeit, wo die beiden kräftigen Ströme national-italischer Kunst, die wir betrachtet haben, der etruskisierende wie der hellenisierende, allmählich versiegen, und wo das, was von ihnen übrig bleibt, sich gegenseitig nähert oder sich vereinigt. Das nationale Element wird schwächer und schwächer, und bald siegt auf der ganzen Linie die rein griechische Kunst, der man sich mehr und mehr rückhaltslos in die Arme wirft.

Das Ende der etruskisierenden Richtung wird dadurch gekennzeichnet, dass die Strenge des Skarabäenstiles verschwunden, aber eine ungelenke Steifheit geblieben ist. Die Figuren werden in grösseren freien Raum gesetzt, obwohl der Skarabäenstrichrand noch vielfach beibehalten wird. Die Bilder der Heldensage und die von ernstem, religiösem Inhalte treten zurück; auch hier zieht Dionysos und Eros und ihr Kreis siegreich ein. Die Vorliebe für den quergestreiften Sardonyx als Material der flachen Ringsteine bleibt bestehen, und diese Eigentümlichkeit hilft die hierher gehörigen Arbeiten zu charakterisieren. Proben dieser Art sind auf der unteren Hälfte von Tafel XXIX vereinigt, wozu Tafel XXIII, 56. 60; XXV, 8—10; LXIII, 28; LXIV, 33—35. 40. 41. 44. 45; LXV, 19 kommen.

Das Ende der hellenisierend kampanischen Richtung ist weniger deutlich. Die heitere Derbheit des Stiles sowie der Stoffe und ihrer Behandlung verschwindet hier, und die stark konvexe Form tritt sehr zurück, indem man zumeist zur flachen Gestalt des Siegels übergeht. Die Vorliebe für den braunen Sard als Material bleibt indes bestehen. Der Klassizismus aber beginnt Einfluss auf den Stil zu gewinnen, der damit ebensoviel von seiner Frische verliert als er „gebildeter“ wird. Die Grenzen gegen die Ausläufer der vorigen Gruppe verschwimmen, und die beiden Richtungen gehen in einander über. Eine Auswahl von Gemmen, die wir hierher zu rechnen haben, giebt Tafel XXIX (wo aber auch eine Reihe älterer Stücke sich findet) und XXX, wozu mehreres auf Tafel XXV sowie Tafel LXIII, 29. 31. 32; LXV, 17. 20 kommen.

Die Zeit dieser Gemmen wird einerseits dadurch, dass sie deutliche Ausläufer der vorherbetrachteten Richtungen, andererseits dadurch bestimmt, dass sie älter sind als die mit der augusteischen Epoche eintretende völlige Hellenisierung. Es dienen uns ferner zur Bestimmung die zahlreichen stilistischen und gegenständlichen Analogieen zu den römischen Familienmünzen des ersten Jahrhunderts v. Chr. So haben wir schon im Texte zu Tafel XXX, 17. 20. 27. 31 auf die Uebereinstimmung mit Münzen aufmerksam gemacht. Auch die Victoria auf dem Wagen Tafel XXIX, 22 und XXX, 2 erinnert sehr an die Münzen. Die Köpfe der Victoria und der Diana Tafel XXV, 46 und XXVI, 27 mit dem eigenartig aufgebundenen Haare sind in ganz gleicher Gestalt zwei beliebte Typen der Münzen (vgl. Babelon, monn.

rép. I, 153. 349. 366. 547; II, 381. 512. 513).[1] Die auf den Münzen des Vibius Varus um 43/42 v. Chr. erscheinenden Typen der geflügelten Nemesis und der halbnackten vom Rücken gesehenen Frau neben der Säule kehren sehr ähnlich auf den Gemmen wie die Tafel XXIV unten wieder. Und auch zu der ruhigen klassizistischen Weise, die ältere griechische Typen nachzubilden sucht und die sich auf den Gemmen zu zeigen beginnt (vgl. besonders Tafel XXX, 24 ff.), bieten die Münzen Analogieen, z. B. den Apollokopf des Pomponius Musa von 64 v. Chr. (Babelon II, 362 ff.; gute Abbildung Head, guide pl. 68, 16), der einen strengeren griechischen Typus schon recht gut und rein nachahmt. Die Formen des strengen griechischen Stiles werden auf den Münzen ganz ähnlich wie auf den Gemmen nachgebildet (vgl. die bärtigen Köpfe Babelon I, 278 f. und 426). Besonders beliebt ist auf den Gemmen wie auf den Münzen das an der Seite und hinten in Rolle aufgenommene Haar, in vergröberter Nachbildung griechischer Haartracht des fünften Jahrhunderts, namentlich an weiblichen Köpfen (vgl. Babelon I, 314 Juno Moneta. 331 Libertas. 355 Apollo. 376 Venus. 377 Apollo. 378. 379 Venus, Apollo; II, 248 „Venus" u. a.; dazu vgl. besonders unsere Tafel LXVI, 45).

Auch die Inschriften dieser Gemmen haben denselben Charakter wie die der Münzen des ersten Jahrhunderts v. Chr. Am Ende der Epoche finden wir hier (vgl. Tafel XXX, 17. 21) wie auf den Münzen den Anfang dazu, dass die Punkte an den Enden der Hasten in kleine Striche überzugehen beginnen. Die Inschriften beziehen sich auch hier nur auf die Besitzer; Künstlersignaturen fehlen durchaus. Sie sind lateinisch; ausnahmsweise kommen aber auch griechische Beischriften vor (Tafel LXV, 19; griechisches Wort lateinisch geschrieben, Tafel LXV, 20).

Bei den Ausläufern des etruskisierenden römischen Stiles, den zumeist aus quergestreiftem Sardonyx bestehenden Gemmen mit den steifen Bildern ist, wie wir schon hervorgehoben, besonders charakteristisch das Auftreten des bakchischen und aphrodisischen Kreises, gegen den sich diese ernste strenge Gattung so lange ablehnend verhalten hatte. Allein diese lockeren freien Gestalten konnten nur durch einen steifen gravitätischen altväterischen Stil bei den strengen Römern der guten alten Richtung, denen wir diese Gemmenklasse verdanken, Eingang finden. Sie liessen sich nicht mehr fernhalten von der Typik der Ringe, diese freundlichen Dämonen Eros, Psyche, Dionysos und das bakchische Gefolge, die anderwärts die Siegeltypen beherrschten. Allein sie wurden von möglichst ernster Seite gefasst und mussten sich kleiden in ein Gewand altertümelnder Steifheit, durch das freilich gar oft die Umrisse freister griechischer Typen hellenistischer Epoche hindurchscheinen. Allerdings wirken hier auch ältere Traditionen nach, wie denn Eros z. B. hier nicht immer in Kindes- sondern auch noch in erwachsenerer Gestalt erscheint, wenngleich meist mit den kleinen Flügeln der späteren Zeit.

Charakteristische Erosbilder sind Tafel XXIV, 37; XXV, 8. 10; LXIV, 33; besonders erwachsen ist er XXIV, 48 und Gerhard, ges. akad. Abh. Tafel 52, 8, sowie Millin, pierres gr. inéd. 39 (mit Thyrsos und Kantharos, wie Dionysos, wohl nicht einfacher Eros). Er liest in einer Rolle Tafel XXIV, 52, und opfert vor Priap XXIV, 58. Er steigt aus Blüten empor (XXIV, 49. 50), ebenso wie wir dies, nur in ganz anderem Stile, in der kampanisch-römischen Gruppe gefunden haben (Tafel XXVII, 1); hier wird er als grosser Naturgott gedacht und es wird auch Aphrodite in demselben Sinne aus der Blüte emporsteigend gebildet (Tafel XXIV, 51 und

[1] Derselbe Typus erscheint beim Artemiskopfe auf lykischen Münzen, aber erst von 81 v. Chr. an, also gleichzeitig mit den römischen Münzen (Brit. Mus., cat. coins, Lycia pl. 14, 3—6; 15, 3. 4). In derselben Zeit finden wir auf römischen Familienmünzen wie auf lykischen Münzen (ebenda pl. 11, 6—8; 13, 14—18) den Typus des Apollokopfes mit den Drahtlocken. Die Typen sind wohl von Rom nach Lykien übertragen, nicht umgekehrt.

Text zu 50). Ein aufsteigender Eros hascht nach der Psyche als Schmetterling (beistehend Fig. 147).[1] Sehr beliebt ist Psyche, die sowohl als Mädchen mit Vogel- (Tafel XXIV, 38. 54) wie mit Schmetterlingsflügeln (Tafel XXIV, 46; XXV, 9) erscheint; sie opfert an einem Altare mit Fackel und Kanne (beistehend Fig. 148)[2] und hält auch sonst die Fackel wie zu feierlicher Weiheceremonie bereit (Tafel XXIV, 38). Sie ist gebunden, von Eros Pfeil getroffen, oder sie wird befreit, oder es ist ihr gelungen Eros zu überwinden und zu fesseln, und Eros erscheint auch allein gefesselt (beistehend Fig. 149)[3] — alles Gedanken griechischer hellenistischer Poesie und Kunst, hier in steif pedantischen Stil gekleidet. Psyche als Schmetterling ist seltener, doch vgl. oben Fig. 147 und Tafel XXIV, 59 sowie Gerhard, ges. akad. Abh. Tafel 52, 10, wo Eros den Schmetterling am Fühler zügelt.

Fig. 147. Fig. 148. Fig. 149.

Häufig ist die der ernsten Sinnesart der Träger dieser Ringe zusagende Vermischung der Psyche mit Nemesis, wobei sie sowohl Schmetterlings- als Vogelflügel trägt (Tafel XXIV, 47 und die im Text genannten Repliken; ähnlich Petersburg Ermitage CV 2, 18; ferner Tafel XXIV, 53. 63; das Rädchen des Liebesorakels drehend 55). Mit Pax und Victoria ist diese Psyche-Nemesis kombiniert Tafel XXIV, 39, als Weltherrscherin über der Himmelskugel schwebend. Das Motiv der Victoria, die auf der Kugel einherschwebt, ist in Rom ohne Zweifel durch die von Augustus nach dem Siege von Actium in die curia Julia geweihte Statue zu einem offiziellen populären Typus geworden. Allein das Motiv war von der hellenistischen Kunst gefunden, vielleicht zuerst für die pergamenischen Könige (Nikeratos), und unserer Gemmenklasse kann es mit so vielen anderen hellenistischen Motiven von da zugeflossen sein. Die Himmelskugel spielt überhaupt auf Münzen wie Gemmen des ersten Jahrhunderts v. Chr. eine Rolle; sie erscheint in der Regel mit dem Füllhorn und dem Steuerruder und mit Aehren zusammen als mit den Symbolen glücklicher Leitung des Geschickes; so auf Pasten und Steinen des ersten Jahrhunderts (Berlin No. 6156 ff. 6640) und Münzen gleicher Epoche (Babelon, monn. rép. I, 417 von 74 v. Chr. und 315 von 48 v. Chr.).[4] Eine charakteristische Darstellung der geflügelten Nemesis, in einem der Victoria ähnlichen Motive auf den Zehenspitzen einherschwebend, den Zweig in der einen Hand, die andere mit dem Gestus der Nemesis zeigt der beistehend Fig. 150 abgebildete in einen grossen bronzenen Fingerring gleicher Epoche gefasste quergestreifte Sardonyx aus der Gegend von Palestrina.[5] Merkwürdig ist auch die Nemesis Tafel LXV, 19, deren Gewalt durch eine menschliche Gestalt unter ihren Füssen angedeutet ist.

Fig. 150.

[1] Nach Abdruck Lippert, Supplement No. 458 „Topas“ der Samml. Praun.

[2] Nach Abdruck Lippert, Supplement No. 463. Florenz.

[3] „Achat“ des „Herzogs von Württemberg“ nach Lippert, Supplem. No. 446. Eros kniet; die Linke scheint an eine Säule gefesselt; in der Rechten hält er einen Spiegel (?). Strichrand. — Eros, an beiden Füssen gefesselt, auf die Hacke gelehnt, auf einem quergestreiften Sardonyx diesen Stiles, mit Strichrand, der mir nur durch einen alten Abdruck aus Italien bekannt ist. Vgl. Tafel XXV, 9. — Auch eine Replik von Tafel XXIV, 46, der knieenden gefesselten Psyche, in demselben Stile, ist mir aus einem solchen Abdruck bekannt.

[4] Vgl. dazu Bahrfeld in Wiener Numism. Zeitschr. 1896, Tafel 4, 78; S. 78 und S. 101. Die Linien auf der Himmelskugel haben verschiedene Gestalt: die der Münzen des Corn. Lentulus sind anders als die der des T. Carisius; letztere stimmen überein mit der Gestalt der Kugel auf den Münzen des Jul. Cäsar, Babelon II, 20 No. 32; 22 No. 37. Die Kugel unter der Victoria Füssen auf Oktavian's Münzen hat immer diese Gestalt, vgl. Wiener Numism. Ztschr. 1896, S. 154.

[5] Archaeologia vol. 44, pl. 13, 9; p. 361.

Den Dionysos (Liber pater) sehen wir hier nur in würdiger bärtiger Gestalt (Tafel XXIV, 42—66; XXII, 38. 39; XXX, 35) und ganz ähnlich die Libera (Tafel LXIV, 34). Nymphen und Bakchantinnen (Tafel XXIV, 40. 62), jugendliche Satyre und Silene (Tafel XXIV, 27. 61; LXIV, 35. 41; XXI, 30. 31; XXX, 34. 35. 36; an XXX, 35 ist auch XLVI, 9 anzuschliessen) erscheinen in mannigfachen Motiven[1], doch immer etwas ernst und steif auch bei ursprünglich so heiter gedachten Szenen wie Tafel LXIV, 41. Ein bärtiger nackter Mann mit Kanne und Pedum und der Beischrift Æ L·L auf einem Steine dieser Art in Privatbesitz (beistehend Fig. 151) ist unbestimmter, doch offenbar backchischer Bedeutung. Eine aus klassisch griechischer Kunst entlehnte Figur ist die Kalathiskostänzerin, die in diesem Stile natürlich auch ganz steif wiedergegeben wird (beistehend Fig. 152 nach Abdruck Lippert II 918, „Karneol"). Besonders beliebt ist Priap, aber nicht in frivoler, sondern in ernster symbolischer Auffassung als Vergegenwärtigung ewig zeugender Lebenskraft; am interessantesten ist Tafel XXIV, 59, wo er mit Pfau und Psyche als Schmetterling verbunden ist (vgl. oben S. 264 und wegen Verbindung des Schmetterlings mit dem Samenstrahl die oben S. 203, Anm. 1 genannte altattische Vase). Auch Tafel XXIV, 60 ist merkwürdig, wo wieder in ernst symbolischer Weise die Befruchtung in der Natur angedeutet ist, indem Priap aus einem Horne in eine Blüte giesst. Priap als Symbol der Zeugungskraft der ganzen Natur ist auch in dem Bilde des beistehenden Steines Fig. 153 gemeint[2], wo die Priapherme (mit der diesem Stile eigenen altertümelnden Stilisierung des Kopfes) aus einer Blüte emporsteigt, ganz so wie auch Eros und Aphrodite in dieser Gemmengruppe erscheinen. Eine Priapherme mit Thyrsos Tafel XXIV, 68. Der ideelle Zusammenhang von Eros und Priap wird angedeutet, indem Eros vor der Priapherme opfert (Tafel XXIV, 58). — Das reizvolle Motiv der vom Rücken gesehenen nackten, das Gewand ablegenden Aphrodite mit dem Schwan, dem wir in der vorigen Gruppe begegneten (S. 281), findet sich auch in dem steifen Stile dieser Klasse (quergestreifter Sardonyx der Sammlung Thorwaldsen).

Fig. 151. Fig. 152. Fig. 153.

Die Ausläufer der hellenisierenden kampanisch-römischen Gattung berühren sich und verschmelzen, wie bemerkt, mit denen der etruskisierenden Richtung, so dass man von einem einheitlichen italischen Stile des ersten Jahrhunderts v. Chr. reden kann. Wie die Tafeln XXIX und XXX zeigen, sind in demselben einzelne künstlerisch ganz vortreffliche Werke geschaffen worden. Wir heben hier nur einige besonders charakteristische oder gegenständlich interessante Typen heraus.

So die bärtige Herme mit den Schmetterlingsflügeln, die sowohl auf stark konvexen wie auf flachen Steinen und Pasten vorkommt (Tafel XXVI, 41. 42; XXX, 24—26; Berlin 4741 ff.).[3] Sie schliesst sich an den Stil der bärtigen Hermen des fünften Jahrhunderts an. Vermutlich ist nicht so sehr Hypnos als vielmehr Hermes als Gott des Schlafes gemeint. Bei Tafel XXX, 24 ist noch das Kerykeion zugefügt, sowie einige andere segenbringende

[1] Tanzender Satyr diesen Stiles, mit Pedum, auch auf einem quergestreiften hellen Sardonyx der Stadtbibliothek Leipzig No. 132. — Bekleidete Nymphe und Satyr in steifer Haltung gegenüber tanzend, quergestreifter Sardonyx der Ermitage St. Petersburg D III 3, 30.

[2] Chalcedon unbekannter Sammlung, nach Abdruck Lippert I, 519.

[3] Gutes Exemplar wie Tafel XXX, 26, mit Kranz von Blüten, doch ohne Strichrand, brauner Sard, im Privatbesitz in München.

Symbole, und durch Rückenflügel ist der Gott auch mit Eros kombiniert. An einer jugendlichen Herme desselben Stiles (Tafel XXX, 27) sind Schmetterlingsflügel am Rücken angebracht; es ist wohl Psyche gemeint.

Eros und Psyche sind natürlich auch hier sehr beliebt (vgl. z. B. Tafel XXIX, 20. 24; XXX, 22. 23. 32). Eros als Weltherrscher zerbricht den Blitz (vgl. oben S. 280 und Anm. 3) oder sitzt auf der Weltkugel, das Steuerruder lenkend, die Victoria auf der Hand (Tafel XXX, 31. 37). Einer der merkwürdigsten Typen dieser Gemmenklasse, der sehr häufig vorkommt, ist zumeist auf Psyche bezogen worden; allein mit Unrecht.

Es ist der Typus, dessen beste Vertreter auf Tafel XXV, 44. 45; XXX, 1. 49—58; LXIV, 73 abgebildet sind. Andere Exemplare sind im Text zu Tafel XXX, 1 citiert; ein gutes des British Museum (catal. 838), das auf unseren Tafeln fehlt, geben wir beistehend Fig. 154 (Karneol). Die Deutung auf Psyche, d. h. auf das Märchen bei Apuleius (met. 6, 10), wo Ameisen der Psyche die Körner auslesen, ist ganz unmöglich.[1] Die Situation stimmt garnicht überein, und ausserdem findet sich nirgend unter den vielen Repliken auch nur die Spur einer Andeutung, dass das Mädchen etwas mit dem bekannten Typenkreise von Eros und Psyche zu thun habe.

Fig. 154.

Das Mädchen ist immer ungeflügelt und voll bekleidet mit langem Gewande und Mantel; es kommt sogar vor, dass der Mantel über den Hinterkopf gezogen ist (Tafel XXX, 49). Das Mädchen ist zumeist deutlich in Schlaf gesunken; einmal scheint es aus dem Schlafe zu erwachen (Tafel LXIV, 73); wo der Schlaf nicht angedeutet ist, sitzt das Mädchen doch völlig unthätig ruhig zuwartend am Boden (Tafel XXX, 49—51). Nach der Haltung des Mädchens lassen sich zwei Typen unterscheiden: der eine zeigt es sitzend, meist im Schlafe vornübergebeugt, der andere halbliegend zurückgelehnt schlafend (Tafel XXX, 1. 55. 56). Der häufigere ist der erstere Typus. Bei diesem erscheint keine Schlange und das Mädchen ist immer allein, bis auf ein Exemplar, wo ein Landmann sich ihm leise nähert (Tafel XXX, 57). Bei dem anderen selteneren, dem liegenden Typus erscheint die Schlange, um einen Baum geringelt, und kommen ein oder zwei Männer im Gewande der Vornehmen und mit dem Gestus des Staunens oder Adorierens. Das liegende Mädchen legt den linken Arm über ein rundes Gerät, das ein Korb zu sein scheint, in welchem kleine runde Gegenstände, etwa wie Brote, angedeutet sind. Vor dem sitzenden Mädchen pflegt ein hoher kalathos-förmiger Korb zu stehen, auf dem öfter kleine runde Dinge wie Backwerk angegeben sind (Tafel XXX, 50. 51. 52. 54; LXIV, 73; Fig. 154; ein flacher Korb, Berlin No. 2912, und ebenso Gerhards ant. Bildw. Tafel 311, 30); es kommt auch vor, dass sie auf dem Korbe sitzt (Tafel XXX, 57;

[1] Diese Deutung bei Raspe-Tassie No. 7141; Winckelmann, descr. cl. II, 858. Tölken, Verzeichn. III, 713; angenommen auch im Kataloge des British Museum 837—840; bestritten von Gerhard, Prodromus S. 75, Anm. 51, der die Flügellosigkeit, das Motiv des Schlafs, die cerealischen Attribute und den Thyrsos dagegen anführt. Gerhard vermutet einen mystischen Mythus von Kore, die schlafend von Hades bewältigt werde. Unsere Tafel XXX, 1, deutete Gerhard, ges. Akad. Abh. II S. 41 Anm. 20, auf den in Schlangengestalt mit Kora buhlenden Zeus. Gori, mus. Florent. I, 100, 2, hatte „Proserpina Sospita sive Tellus magna dea" vermutet und gemeint, das Bild beziehe sich auf die drei Elemente Erde (die Ameisen), Feuer (der Thyrsos) und Luft (der Adler). Panofka (Zeus u. Aegina, Abh. Berl. Akad. 1835 S. 162 ff.) erklärte das durch eine moderne Stoschische Paste bekannt gewordene Bild unserer Tafel XXX, 55, in welchem Winckelmann, descr. IV, 171 den epidaurischen Asklepios in Schlangengestalt, Koronis und den römischen Gesandten Q. Ogulnius erkannte und das auch Tölken III, 1199 auf Asklepios bezogen hatte, als Aegina, die Geliebte des Zeus, der hier in den Adler verwandelt erscheine und der Geliebten das Scepter bringe. Gegen diese evident unmögliche Deutung sprechen sich Overbeck, Zeus S. 401 f. 403 und Wieseler in Müller's Denkm. a. Kunst II, 3. Aufl. S. 24 f., No. 47 aus. Wieseler vermutete — ebenso evident unmöglich — Thalia, die Zeus, in einen Adler verwandelt, zu entführen beabsichtige.

Berlin No. 3633). Mehrmals, und zwar beim sitzenden wie beim liegenden Typus, steht auch ein Schöpfgefäss neben ihr (Tafel XXV, 44; XXX, 55. 58). Ein lorbeerartiger Baum oder Strauch deutet einen Hain an (Tafel XXX, 52. 54; Fig. 154). Eine oder mehrere Ameisen laufen in der Richtung auf die Frau zu. Aehren wachsen in ihrem Rücken oder zu beiden Seiten empor. Oben schwebt ein Vogel, der zuweilen gar nichts (Tafel XXV, 45; XXX, 57), zuweilen einen Kranz (Tafel XXX, 58; LXIV, 73), zumeist aber einen Stab trägt, der öfter mit Binden geschmückt und der als Thyrsos charakterisiert ist (besonders deutlich Tafel XXX, 1). Von dem Vogel lässt sich nur sagen, dass er, wie die ausgebreiteten kleinen Flügel beweisen, nicht, wie gewöhnlich (irrtümlich auch in unserem Tafeltexte) angenommen wird, ein Adler, sondern ein kleinerer Vogel ist. Seine Gestalt würde für die Erklärung als Krähe sehr gut passen. Diese Dinge, der Vogel mit dem Thyrsos, die Ameisen, die Aehren, das Schöpfgefäss sind den beiden Typen, dem sitzenden und dem liegenden gemeinsam; wogegen der Baum mit der Schlange, wie bemerkt, nur bei letzterem vorkommt; ebenso die herannahenden vornehmen Männer.

Dies der Thatbestand. Eine Deutung ist aus überlieferten Sagen nicht zu gewinnen; die bisherigen Versuche dieser Richtung waren vergeblich (vgl. oben S. 293 Anmerkung). Die Gemmen und Pasten mit diesen Bildern gehören alle der römischen Kunst des ersten Jahrhunderts v. Chr. an, und die besseren unter ihnen sind recht charakteristische Vertreter des römischen Stiles dieser Epoche. Die hier meist erscheinende Haartracht des Mädchens, die Haarrolle, ist in diesem Stile besonders beliebt (vgl. oben S. 290). Nur Tafel XXV, 45 und XXX, 58 machen einen etwas jüngeren Eindruck. Ein schöner griechischer Stein, Tafel XIII, 20 erinnert zwar durch die — übrigens geflügelte — Ameise neben einer gelagerten Frau etwas an unsere Bilder, hat mit diesen aber doch offenbar nichts zu thun; sie streichelt einen Kranich. Dagegen dürfte die Darstellung der schönen klassizistischer Richtung und augusteischer Zeit angehörigen Paste Tafel XXXVI, 20, wo eine von Hypnos eingeschläferte Frau von Ameisen umgeben ist, eher zu unseren Typen in Beziehung stehen.

Mit griechischer Sage kommt man aber hier zu keinem Ziele. Jene römischen Gemmen müssen aus römischen Traditionen erklärt werden, wofür schon die herbeikommenden Männer der Wirklichkeit, der Landmann, wie die in der Tracht der römischen Vornehmen sprechen. Ich glaube, wenigstens die Spur davon gefunden zu haben, in welcher Richtung die Bedeutung dieser Bilder liegt.

In der uralten latinischen Stadt Lanuvium gab es einen altberühmten Tempel und Hain der Juno Sospita. Rom nahm von Staatswegen an dem Kultus teil.[1] Hier mussten die Konsuln der Göttin ein Opfer bringen. An dem Dienste war das aus römischen Rittern gebildete Kollegium der Sacerdotes Lanuvini beteiligt; vor allen versahen diesen der Diktator von Lanuvium und ein Flamen. Prodigien, die sich hier ereigneten, wurden von Rom aus gesühnt. So berichtet Livius 24, 10 als Prodigium aus dem Jahre 214 v. Chr., dass die Krähen im Innern der Cella der Sospita sich ihr Nest gebaut hätten. Die Krähe war der heilige Vogel der Sospita; sie sitzt auf ihrer Schulter in dem die lanuvinische Göttin darstellenden Bilde der Münzen des Q. Cornuficius (von 44—42 v. Chr.; Babelon, monn. rép. I, 434 f.). Dass die Krähen ihr Nest in die Cella des Tempels selbst hineinbauten, war aber natürlich eine Ausnahme, die als Prodigium erschien. Der Kult war indes in der Zeit vor

[1] Vgl. in Roscher's Lexikon III, 595.

90 v. Chr. vernachlässigt worden; da wurde der römische Staat durch das Traumgesicht einer vornehmen Frau, der Caecilia, der Tochter eines Metellers[1] gemahnt, Kult und Tempel wieder zu alter Würde herzustellen; dies geschah nach Senatsbeschluss durch die Konsuln des Jahres 90 v. Chr. (Cicero, de div. 1, 2, 4).

In dem dichtbelaubten Haine neben dem Tempel befand sich die Lagerstätte einer heiligen Schlange, neben der Krähe des zweiten heiligen Tieres der Göttin, deren ursprüngliches Wesen ein chthonisches, das einer mütterlichen Erdgöttin war. Zu bestimmten Zeiten nun kommen heilige, dem Dienste der Göttin geweihte Jungfrauen in den Hain, einen Kuchen in den Händen, die Augen verbunden; das göttliche Numen führt sie zu der Schlange; wenn die Jungfrau nun rein ist, so nimmt die Schlange den Kuchen an und frisst ihn; der Revers der Denare des L. Roscius Fabatus (von 64 v. Chr., Babelon II, 402) zeigt eine solche Jungfrau (doch unverbundenen Auges) mit dem Kuchen vor der Schlange. Ist sie aber unrein, so verweigert die Schlange die Annahme; dann aber kommen die Ameisen, die in dem Haine sich aufhalten, zerbröckeln den Kuchen der Unreinen und tragen ihn so hinaus. Kehren die Jungfrauen als reine zurück, so rufen die Landleute froh „fertilis annus erit", nun wird das Jahr uns fruchtbar sein (Propert. 5, 3 ff. Aelian, de nat. anim. 11, 16).

Ich glaube, hier sind die Elemente gegeben, aus denen unsere Bilder zu verstehen sind. Hier finden wir all das wieder, was diesen charakteristisch ist: eine Jungfrau, priesterlich reich gewandet, ja verschleiert; die Andeutung heiligen Haines; die heiligen Tiere im Haine der Sospita, Krähe, Schlange, Ameisen; einen Korb mit Kuchen; und die Andeutung der erwünschten Fruchtbarkeit des Jahres durch die Aehren; und als Anteilnehmende den Landmann oder die vornehmen römischen Beamten. Dazu kommt, dass der Kult der Sospita gerade in der Epoche wiederhergestellt und von neuem eifrig gepflegt wurde, der wir unsere Gemmen zuweisen mussten (der Zeit nach 90 v. Chr.).

Freilich sind hiermit nur Elemente gewonnen. Unsere Gemmen müssen sich auf eine bestimmte Sage des Heiligtums beziehen, die uns unbekannt ist. Man mag von einem Mädchen aus alten Zeiten erzählt haben, das in das Heiligtum kam mit dem Korbe voll Kuchen und dem Schöpfgefässe, um Wasser zu holen, das dann ermüdet sich niederlässt und in Schlaf versinkt. Nun kommen die heiligen Tiere des Haines, die Ameisen, die Krähe, die Schlange, die sie prüfen und, als sie die Jungfrau rein befanden, ihr Segen verheissen. Aehren spriessen um sie empor als Zeichen der kommenden Fruchtbarkeit des Landes; die Krähe bringt den Kranz als Siegeszeichen oder den Thyrsos, der wohl dionysischen Segen bedeuten soll; die Schlange neigt sich freundlich zu der Schlafenden, als ob sie sich mit ihr gatten wolle, nach der in der römischen Religion besonders geläufigen Vorstellung segensreicher fruchtbringender Begattung eines weiblichen Wesens mit dem männlichen in der Schlangengestalt, die hier dem zeugenden Genius überhaupt wie dem Faunus eigen ist, der der Fauna beiwohnt; und Ameisen endlich umgeben sie, ganz wie in der Sage vom goldreichen Midas, dem als schlafenden Knaben Ameisen Körner in den Mund trugen, was als Vorzeichen für seinen Reichtum galt (Cic., de divin. 1, 78) und wie die Ameise auf römischen Gemmen häufig neben Ceres erscheint (z. B. Berlin No. 2050) als Symbol von Fleiss und Reichtum. Und dieser Anblick, das schlafende Mädchen, von den Tieren umgeben, wird den den Hain Betretenden, dem Landmann oder den römischen Beamten zu teil, die aus ihm die Gewissheit

[1] Vgl. über diese Pauly-Wissowa, Reallexikon III, 1235, No. 135.

eines segensreichen, von der Göttin begünstigten Jahres schöpfen. — Wir verstehen, wie ein Siegelbild solchen Inhalts in der Zeit, als der lanuvinische Kult neu belebt war, und man überhaupt für die Siegel besonders nach segenverheissenden Symbolen suchte, in Rom beliebt werden konnte.

Wir schliessen ein anderes Bild hier an, das nur auf Gemmen derselben Epoche und desselben Stiles wie die eben betrachteten vorkommt; die beiden besten Exemplare beistehend in doppelter Grösse Fig. 155. 156.[1] Ein anderes mit der Beischrift S CR D bei Bracci, memorie d. incisori II, tav. d'agg. 17, 1, eine Glaspaste Musée Fol. II, pl. 28, 1. Vor einem am Boden sitzenden Knäbchen, das einmal eine grosse Fackel trägt, stehen drei ernste voll bekleidete Frauen, deren eine einmal eine Rolle hält. Das sind nicht griechische Thyiaden, wie man gemeint hat; auch hier wird man römische Gestalten zu vermuten haben. Wahrscheinlich sind es drei Schicksalsgöttinnen, drei Parcae, die ja auch Geburtsgöttinnen sind. Wer aber das Knäbchen ist, dem sie das Schicksal verkünden, lässt sich kaum vermuten.

Fig. 155. Fig. 156.

Die auf Tafel XXX, 14—21 zusammengestellten Gemmen kleineren Umfangs mit Einzelfiguren von Gottheiten und Heroen sind Vertreter einer zahlreichen Klasse für das erste Jahrhundert v. Chr. charakteristischer römischer Arbeiten. Es finden sich hier z. T. noch Reste etruskisierender Formgebung. Beliebt sind Gestalten im Schreitmotiv mit reichlicher Ausstattung durch Attribute. Namentlich in flachen Pasten sind zahlreiche hierhergehörige Arbeiten erhalten, z. B. Berlin No. 3452 ff. Neptun, 3491 ff. Mars, 3520 ff. Mercur, 3540 Minerva, 3643 Seegöttin, 3770—72 Eros, 3915—22 Dionysos, 3977—88 Satyr. Durch eine gewisse steife eckige Weise und jene Fülle der Symbole und Attribute scheiden sich diese Stücke leicht von den frei griechisch-römischen. Besonders interessant ist der Genius mit den vielen Attributen Tafel XXX, 20. Pantheistische und auf umfassende Weltregierung bezügliche Gestalten werden überhaupt jetzt in der Epoche der Weltherrschaft Roms beliebt (die Pasten Berlin No. 3623—27 gehören hierher). Das Vorkommen des Capricornus auf der Hand des Neptun (Tafel XXX, 18) braucht keineswegs auf Augustus bezogen zu werden, der im Zeichen des Capricorn geboren war und dies zu seinem Wappen gemacht hatte (Sueton, div. Aug. 94), sondern der Ziegenfisch ist von älterer Zeit her (vgl. oben S. 264) in Rom als glückbringend beliebt — er bezeichnet den Wendepunkt des Jahres, von dem an die Sonne wieder zu steigen beginnt — und erscheint als Beizeichen auch mehrfach auf den Familienmünzen vor Augustus (Babelon II, 281, 45 um 79 v. Chr., ebenda 276 um 46/45 v. Chr.; auf Gemmen mit Füllhorn und sonst, z. B. Berlin No. 6619. 5182 u. a.; eine Seegöttin mit Dreizack und Delphin reitet auf dem Capricornus, auf einem Sardonyx dieses Stiles bei King, ant. gems and rings II, pl. 35, 3, der sehr verwandt ist der eben genannten Paste Berlin No. 3643 und unserer Tafel XXX, 39). Der Astrolog Theogenes beglückwünschte den Augustus offenbar

[1] Nach den Abdrücken bei Cades. Steinart und Besitzer unbekannt; wahrscheinlich ist der eine identisch mit einem quergestreiften Sardonyx in Goldring der Morrison collection 173. Das grössere Stück, Fig. 155, ist schon (aber ungenau) bei Gerhard, Ant. Denkm. Taf. 311, 3, dann Ges. Akad. Abh. Taf. 80, 4 abgebildet und als „Auffindung des Jakchos", ein „heiliger Brauch des Thesmophorienfestes" gedeutet. Heydemann (Geburt des Dionysos) erkennt die λῆναι, die Thyiaden, die in den Parnass zogen, um das Bakchoskind zu suchen. Der Halbmond, den Gerhard über dem Kopfe des Knäbchens giebt, ist auf dem Abdruck nicht zu sehen; er beruht wohl auf Täuschung; auch die Repliken zeigen nichts derart.

deshalb so ausserordentlich, weil er eben fand, dass er in dem so glückverheissenden Zeichen des Capricorn geboren war.

In dieser Zeit haben auch schon manche Typen ihre feste Gestalt bekommen, die dann später noch lange beliebt blieben. Als zwei wichtige und untereinander nahe verwandte Beispiele nenne ich die Omphale (Tafel XXV, 48; LXII, 5 und XXXVII, 13. 14. 19 und die im Text citierten Repliken) und die Methe Tafel XLIII, 59 (Repliken im Text genannt). Von beiden giebt es charakteristische Exemplare des Stiles dieser Epoche, zumeist von quergestreiftem Sardonyx; das Haar zeigt die hier übliche strenge Haarrolle (zu Tafel XXV, 48 vgl. namentlich St. Petersburg Ermitage E IV, 6, 10 und 23, sowie Brit. Mus., catal. 1329, drei Exemplare von quergestreiftem Sardonyx und von dem älteren Stil). Beide Typen sind aber auch später noch häufig wiederholt worden. Die Erfindung beider ist überaus reizvoll.

Das erste Jahrhundert v. Chr. ist die Zeit der Blüte gelehrter Bestrebungen in Rom. Es scheint uns daher nur natürlich, wenn wir auf den Gemmen auch das Bild des arbeitenden Gelehrten und Philosophen oder Philologen beliebt finden (Tafel XXX, 40—43. 45 und die dort angeführten Repliken; Tafel XXV, 25. 26; LXI, 60; LXII, 9). Er liest und schreibt, im Lehnstuhl sitzend, die Rolle vor sich auf den Knieen — denn der Gelehrte des Altertums hat des Schreibtisches noch entbehrt —, ein Scrinium mit Rollen neben sich; als Andeutung des Ortes — der Stoa eines Gymnasiums oder dergleichen — dient öfter eine Herme oder eine Sonnenuhr; als Andeutung der Gedanken über Seele, Tod und Unsterblichkeit dient ein Totenkopf oder ein Schmetterling oder beides, ein Bild, das an den eben der Zeit dieser Gemmen angehörigen Ausspruch des Cato Uticensis bei Cicero, Tusc. 1, 30, 74 erinnert „tota philosophorum vita commentatio mortis est“; dagegen der Philologe, der sich mit der Poesie beschäftigt, auf jenen Gemmen durch die Maske charakterisiert wird. Auch das von uns, weil es schon im strengeren etruskisierenden Stile vorkommt, bereits oben S. 252f. behandelte Bild eines Landmannes, der vor einem Totenschädel steht, auf dem meist der Schmetterling flattert, ist in dieser Zeit beliebt (Tafel XXX, 46—48 und dort genannte Repliken); was es bedeutet, ist freilich nicht klar; ob vielleicht der Gedanke zu Grunde liegt, dass die Einfachheit und stille Einschränkung des Landmannes der Vergänglichkeit des Irdischen am ehesten ihren Stachel nimmt?

Mit dem Gedanken an den Tod hat man sich in dieser Epoche viel beschäftigt. Totenschädel und Skelette sind gerade auf den Gemmen dieser Zeit eine charakteristische Erscheinung; vgl. Tafel XXIX, 47—51; XXV, 40; dazu ein Sard bei King, ant. gems and rings II, pl. 36, 2 = handbook, pl. 28, 3, wo ein Skelett aus einer Graburne aufsteigt und von einer Palme sich einen Zweig abbricht, daneben Waffen: eine Allegorie auf die Nichtigkeit jenes Nachruhmes, den man durch Kriegsthaten erwirbt. Ferner ein Karneol bei Venuti-Borioni, collect. antiqu. Rom. tab. 80, wo ein Skelett auf einer Weinamphora sitzt, während die Füsse auf einem Rade ruhen; in der Linken hält es ein Füllhorn; über dem Kopfe ein Pendel und rechts ein Schmetterling über der Flamme einer Fackel, als Zeichen, dass die Seele auch sterblich ist; links ein Thyrsos. Aehnlich, nur einfacher, ist ein Mosaik aus Pompeji, wo nur ein Schädel auf dem Rade und darüber der Pendel erscheint.[1] Nicht italische, sondern griechische Arbeit ist Tafel XLVI, 26 mit dem zum Bankett gelagerten Skelett. Auf all diesen Gemmen ist die Tendenz der epikureischen, in jener Epoche in Rom so verbreiteten

[1] Giornale degli scavi III, p. 9 (Sogliano). Lovatelli, röm. Essays S. 34f.

und mit Eifer verfochtenen Philosophie unverkennbar: bei der Vergänglichkeit dieses Lebens, wo wir mit unausbleiblicher Notwendigkeit (die Rad und Pendel andeuten) zu nichtigen Skeletten werden, ist der volle sinnliche Genuss dieses Lebens das einzig Vernünftige: πῖνε, λέγει τὸ γλύμμα, καὶ ἔσθιε καὶ περίκεισο | ἄνθεα · τοιοῦτοι γιγνόμεθ' ἐξαπίνης (Anthol. Pal. XI, 38), oder, wie die Beischriften neben den Gerippen auf den Silberbechern von Boscoreale[1], griechischen Arbeiten derselben Epoche, lauten: τὸ τέλος ἡδονή und τέρπε ζῶν σεατόν oder ζῶν μετάλαβε · τὸ γὰρ αὔριον ἄδηλόν ἐστι geniesse was du kannst, so lange du lebst; was morgen kommt ist dunkel; und mit der Unsterblichkeit der Seele ist es nichts — was einzig von uns übrig bleibt, ist das trockene Knochenskelett.

Wir haben früher, bei der etruskisierenden römischen Gemmenreihe überzeugten Unsterblichkeitsglauben und überhaupt Anschauungen gefunden, wie sie den Anhängern der stoischen Philosophie geziemten. Neben diese treten nun die eben betrachteten Zeugnisse rein epikureischer Anschauung, die im ersten Jahrhundert v. Chr. in Rom über jene das Uebergewicht zu gewinnen scheint. Die Skelettbilder mit epikureischer Tendenz sind indes nicht den Gemmen allein eigen. Auch römische terra sigillata-Gefässe derselben Epoche, des ersten Jahrhunderts v. Chr., zeigen den römischen Gemmen und den griechischen Bechern von Boscoreale analoge Darstellungen von Skeletten.[2]

Schliesslich sei noch auf die besondere Vorliebe hingewiesen, welche die Gemmen dieser Epoche für Bilder symbolischer Art, für Segens-Symbole jeder Gattung hatten. Einige Beispiele giebt Tafel XXIX, 15—19. 70; eine grosse Anzahl von hierhergehörigen Stücken ist im Berliner Katalog No. 6612—6664; 6026—6194 zusammengestellt. Füllhorn, Steuerruder, Kerykeion, Thyrsos, Aehren, Mohn, Palmzweige, Herakleskeule, Weltkugel, das sind die beliebtesten, aufs manchfaltigste gruppierten Symbole. Auch die zum Teil ganz vorzüglich (vgl. Tafel XXIX, 62—66) gebildeten Tiere werden häufig in symbolischem Sinne verwendet (ein gutes Beispiel Tafel XXIX, 67). Ueber die vermutliche Geltung des Pfaues haben wir schon oben S. 263 f. gesprochen. Mit verschiedenen Zauber abwehrenden Masken und Köpfen ist der Pfau kombiniert Tafel LXV, 20; XXIX, 59; vgl. oben S. 288; analoge Typen, die später besonders beliebt wurden, werden wir noch zu erwähnen haben. Eigentümlich sind die häufigen dieser Epoche charakteristischen Cikaden, die wie Menschen agieren, kämpfen, arbeiten, musizieren, opfern, fischen u. dgl. (Tafel XXIX, 35—37. 41—43; XLVI, 38; Berlin No. 6523—26. 5852—54; vgl. oben S. 288); man möchte vermuten, dass hier eine Art volkstümlicher Kobolde gemeint sei.

Endlich kommen allerlei Geräte, Gefässe, Brunnen u. dgl., besonders aber Schiffe (Tafel XLVI, 49 gehört in diese Klasse; ebenso Berlin No. 6688—96) und von Waffen namentlich Helme (Tafel XXIX, 71—81) vor, die letzteren z. T. von phantastischer, aus mehreren bösen Zauber abwehrenden Tieren zusammengesetzter Gestalt. Zu den Helmen mit den Widderhörnern ist ein ähnlicher in Relief, vermutlich als Votiv gearbeiteter Helm aus Grottamare in Picenum zu vergleichen (Notizie d. scavi 1895, p. 20), der wohl derselben Epoche angehört. Oefter ist auch das Brustbild eines Schlachtrosses mit zauberabwehrenden Tierköpfen (Widder, Stier, Eber, Bock, Hund, Adler) verbunden (Tafel XLVI, 27. 28 gehören hierher; ferner Berlin No. 5469—5475); ein Karneol dieser Art, wo aber nur Schilde mit dem Pferdekopf verbunden

[1] Monum. et Mémoires Piot, vol. V, pl. 7. 8; p. 58 ff.

[2] Vgl. Michaelis in den Preuss. Jahrb. Bd. 85 (1896), S. 38. Monum. ant. dei Lincei V, 5 ff. Dragendorff, terra sigillata S. 62. 111, 3.

sind, ist auch King, precious stones p. 292 = handbook 1885, pl. 54, 3 = ant. gems and rings II, p. 84 mit der Inschrift: Q LVPI CORNELI Es gehörten diese Gemmen mit Helm oder Schlachtross ohne Zweifel zu Ringen römischer Militärs.

Wir haben endlich noch zu erwähnen, dass es eine ganze Anzahl von Gemmen dieser Epoche mit Porträtköpfen giebt. Bei diesen sind wir in der glücklichen Lage, zur Zeitbestimmung häufig auch andere Indizien als den Stil benutzen zu können. Eine Auswahl der besten Stücke aus voraugusteischer Zeit s. Tafel XLVII, 8—11. 13. 15—49; vgl. dazu Berlin No. 6535—43 und die Pasten 5065—5215, unter denen nur wenige aus späterer Zeit sich befinden. Die grobe älterrömische Weise zeigen noch Tafel XLVII, 8. 9, die feine ältere ebenda 11. 15. 20; jünger, aber gut und von rein römischer Weise sind 18. 22. 23, dagegen 13. 21. 24. 25. 26. 27. 32. 33. 39. 47. 48 ganz ausgezeichnet, den besten hellenistischen Arbeiten nahe, obwohl ganz römischen Geistes sind. Unter den eben angeführten befindet sich Brutus (XLVII, 27; LXI, 44), der zur Zeitbestimmung der übrigen dient. Minder vorzüglich, aber wichtig, weil benennbar, sind der Pompejus Tafel XLVII, 38, Marc Anton 31, Jul. Caesar 34—36, und endlich Octavian und Agrippa 59—61. Der Sextus Pompejus 40 ist dagegen ein rein griechisches Werk, das auch ohne die Signatur des Künstlers durch seine griechische Auffassung hervorstechen würde.

Aus dieser Serie von Porträts geht hervor, wie wenigstens seit Pompejus und Caesars Zeit die vollendete frei schöne griechische Formgebung auch in Rom die Herrschaft gewonnen hat. Die Ungeschicklichkeit und Grobheit der älterrömischen Gemmen ist durchaus überwunden; die ehemalige scharfe Scheidung der italischen und der griechischen Werke ist verschwunden. Der Stil, der jetzt herrscht, ist nicht mehr als der rein italische, sondern als der „griechisch-römische" zu bezeichnen. Und so haben wir den Uebergang zu dem folgenden Abschnitt gewonnen.

---

## NEUNTER ABSCHNITT.

### Die griechisch-römischen Gemmen der augusteischen Epoche und der früheren Kaiserzeit.

(Tafel XXXVI—LX; dazu XIII, 31. 43; XIV, 18. 19. 21. 28; LXI, 21. 37. 41. 44—46. 49. 58. 62—74; LXII, 4. 8—32; LXIII, 30. 33—35. 37—49; LXIV, 19—23. 53—81; LXV, 21—53; LXVI, 6—12).

Der lokalitalische Stil erstirbt in der Glyptik mit dem Ende der Republik. Wie die Porträts uns lehren, war er in den Kreisen der Vornehmen schon längst vorher, wenigstens seit Pompejus, Ciceros und Caesars Zeiten tot; Männer dieser Art liessen sich die Ringe von den Griechen schneiden, deren unendlich schönere, freiere, flüssigere Kunst sich unter den Römern immer fester setzte. Immer zahlreicher kamen die gewandten Griechen, aus Athen vor allem und nicht minder aus Kleinasien, einem gewaltigen Zuge nach dem Westen folgend, und liessen sich unter den Italikern nieder. Erst nur für die höheren Klassen arbeitend, dehnten sie ihre Thätigkeit bald nach allen Seiten aus. Der italische Steinschneider musste sich anpassen und ganz in die griechische Bahn einlenken, oder er fand bald auch bei den niedereren Klassen, die ihm länger treu geblieben waren, keine Abnehmer mehr. Der lokale Eigengeschmack, die bodenständige Kraft italischer Kunst werden, wenn nicht aufgesogen von dem Griechentum, doch wenigstens so verdünnt, dass sie kaum kenntlich bleiben. Der italische Kunstdialekt stirbt aus, die griechische Kunstsprache wird die universelle im römischen Weltreich.

Freilich war dieser Erfolg den Griechen nur dadurch möglich geworden, dass sie sich gewandt und geschickt den römischen Anschauungen anzupassen wussten. Was man gewöhnlich als recht charakteristisch römische Kunst in augusteischer Epoche anzusehen pflegt, wie etwa die Gemma Augustea Tafel L oder die Silberschale von Aquileia[1], sind von Griechen gefertigte Werke, die römische Anschauungsweise in griechischer Formensprache vorzutragen verstanden. Allein diese Anpassung erstreckte sich nicht weit, und die Römer kamen noch viel mehr den Griechen als diese jenen entgegen. Und die nationalen römischen Gegenstände verschwinden jetzt ganz von den Siegeln.

[1] Brunn's kleine Schriften 1, 59 ff.

Andere Gebiete der Kunst, insbesondere die sepulkrale Plastik, erhielten sich, wenn nicht in Rom selbst, so doch auf dem Lande und in der Provinz noch wesentlich längere Zeit frei von dem Griechentum und bewahrten sich ihren italischen Kunstdialekt. Provinzielle Grabmäler zu fertigen, dafür wandte man sich eben nicht an den Griechen; das that der heimische Steinmetz. Die subtile Arbeit des Gemmenschneiders war von Haus aus immer von den vornehmeren Kreisen abhängig. Die Gemmen wurden gewiss nur von den grossen städtischen Centren verbreitet; der ländliche Steinmetz hatte keinen Gemmengraveur zum Kollegen. So kam es, dass der Hellenismus auf dem Gebiete der Glyptik im ganzen römischen Reiche um mehr als ein Jahrhundert früher gesiegt hat als auf dem der provinziellen Steinplastik; denn auf diesem letzteren sehen wir den eckigen, nüchternen, trockenen, echt römischen Stil der weichen, freien griechischen Weise erst gegen Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. weichen, um dann freilich auch dort rasch völlig zu verschwinden.[1]

Die Gemmen, die wir in diesem Abschnitte besprechen, gehören dem römischen Weltreiche an. Lokale Gruppen können wir hier nicht mehr unterscheiden. Was an besseren Arbeiten aus Griechenland und Kleinasien in dieser Epoche zu Tage kommt, ist von dem in Italien Gefundenen nicht mehr verschieden. Nur in der niedrigeren Klasse geringerer ärmlicher Werke lässt sich noch länger eine Scheidung beobachten. Die Masse der kleinen Glaspasten bleibt Italien charakteristisch bis in die frühere Kaiserzeit hinein; sie ist dem Osten fremd. Dafür sind dort die edlen Steine gewöhnlicher. Die Vorliebe der hellenistischen Epoche im Osten für konvex geschliffene Granaten erhält sich dort weit in die Kaiserzeit hinein. Die Ausgrabungen von Pantikapaion haben in den späteren Gräbern zahlreiche kleine konvexe Granaten geliefert, zum Teil in einfachen goldenen Ringen, die sehr flüchtig nur mit langen Schneidezeigerlinien gravierte Einzelfiguren tragen und die weit in die Kaiserzeit hineinzureichen scheinen[2]; besonders häufig sind da Tyche mit Steuer und Füllhorn, Demeter mit Fackeln, Nemesis, Göttin mit Scepter und Schale, Athena, Apollo, Tiere, Masken und Symbolisches. Daneben auch Karneole (meist flach, selten konvex) mit gleichartigen Bildern; natürlich kommen auch Glaspasten vor, besonders helle, zuweilen sogar in Goldringen, mit Figuren der gleichen späteren Art. Doch die Massen der Glaspasten mit den manchfaltigen Typen, die Italien bietet, fehlen hier durchaus. Aber auch dieser Unterschied zwischen Ost und West gleicht sich später aus. Seit etwa der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. verschwinden jene bilderreichen Glaspasten auch in Italien, und die Ringe der niedereren Klassen enthalten dann auch dort nur kleine Steine mit flüchtigen und immer einförmigeren Bildern.

Es ist also die Glyptik der ganzen römisch-griechischen Welt, die wir nun vereint betrachten. Nur äusserlich politisch ist sie römisch, künstlerisch aber ganz griechisch. Charakteristisch ist, dass jene derben lateinischen Besitzerinschriften der italischen Gemmen der republikanischen Zeit nun verschwinden. Die Besitzerangaben werden überhaupt selten. An feinen Stücken aber wird selbst der römische Besitzer griechisch bezeichnet (vgl. Tafel L, 11) und römische Künstler signieren nur griechisch.

Diese üppige wuchernde Nachblüte griechischer Kunst konnte indes nur erwachsen unter der brütenden Sonne jenes Weltfriedens, der mit Augustus begann, der sich beruhigend auf alle Gemüter legte und den rasch austauschenden Verkehr ermöglichte. Die harten Kanten

[1] Vgl. meine Ausführungen im Anschlusse an das Monument von Adamklissi, Sitzungsber. Bayr. Akad. 1897, I, 278 ff.
[2] Zahlreiche Exemplare in der Sammlung der Ermitage zu St. Petersburg.

nationaler Eigenart werden umsponnen und überwachsen von dem Alles ausgleichenden freundlichen Grün der griechischen Kunst und ihren Formen. Am greifbarsten und schärfsten prägt sich der Einschnitt, den die Monarchie auch für die Kunst bedeutet, in den Münzen aus; da ist ein gewaltiger Kontrast zwischen der verwilderten groben italischen Manier der Münzen der Zeit des Bürgerkrieges und der wundervoll ruhigen formvollendeten griechischen Schönheit und klassizistischen Eleganz der augusteischen Münzen der Zeit der konsolidierten Monarchie und des Weltfriedens.

In der augusteischen Epoche ward Allgemeingut was schon lange vorher Besitz der höher Gebildeten in Italien gewesen war: der griechische Klassizismus in der Kunst. Die Reaktion gegen die wüsten Ausschreitungen der hellenistischen Kunst, wie sie uns am deutlichsten in den pergamenischen Skulpturen vorliegen, war schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. mächtig. Sie scheint von dort ausgegangen zu sein, wo man jene Ausschreitungen nie mitgemacht hatte und wo man sich als Bewahrer der guten, älteren, klassischen Traditionen ansah: von Athen. Athenische Künstler waren es, die diese Richtung nach Rom brachten, wo sie bald festen Fuss fasste. Hier wirkte in Pompejus' und Caesars Zeit — „circa Pompeji magni aetatem" — Pasiteles, der grosse Eklektiker und Klassizist, der aus der Ueberfülle des Ueberkommenen die Auswahl des „Klassischen", die lange massgebend blieb, getroffen, und der zuerst das genaue Kopieren der alten Meisterwerke organisiert zu haben scheint.[1] Hier in Italien wirkten um dieselbe Zeit jene Athener, die man als die neuattische Schule zu bezeichnen pflegt, welche die klassizistischen Tendenzen bei den dekorativen Marmorreliefs, an denen in den Palästen und Villen der vornehmen Römer so reicher Bedarf war, in ausgiebigster Weise zur Anwendung brachten.[2] Hier, in Rom und Umgegend speziell, ward es üblich, Terrakottafriese, welche die Häuser schmückten, mit einer reichen Auslese aus klassischen Vorbildern verschiedenster Epochen in Relief auszustatten (die sog. Campana'schen Reliefs, die dem ersten Jahrhundert v. Chr. angehören). Hier ferner wirkten Toreuten in dem gleichen Sinne, um die Prunktafeln der Reichen mit Metallgeschirr zu schmücken, das seine Bildmotive nicht nur aus der hellenistischen Tradition, sondern vor allem auch aus dem älteren klassischen Vorrate zog[3]; und sofort entstanden geschäftseifrige Töpfereien, die mit Hilfe geschickter zumeist griechischer Sklaven jene toreutischen Vorbilder in billigem Thongeschirr vervielfältigten, von dem uns zahlreiche Reste, die besten aus jener letzten Epoche der Republik und der augusteischen Zeit erhalten sind.[4] Hier endlich entstand eine Wandmalerei, die von da sich über das Reich weithin verbreitete, die Figurenbild und Ornament in neuer Weise vereinigte, zuerst noch — in der letzten Zeit der Republik im sog. zweiten Stile — unter vorwiegend hellenistischem kleinasiatischem Einflusse, dann unter Augustus — im sog. dritten Stile — strengerem Klassizismus huldigend, mit welchem alexandrinische Elemente in eigener Art

[1] Ueber Statuenkopieen im Altertum I, S. 20 ff.

[2] Hauser, die neuattischen Reliefs. 1889.

[3] Die Ansicht von Schreiber, alexandrin. Toreutik 1894, der diese Metallgefässe alle alexandrinischer Kunst zuweist, halte ich, wie Berl. Philol. Wochenschr. 1895, 814 f. angedeutet, für verfehlt. Vgl. auch insbesondere Dragendorff terra sigillata. Zu dem Kapitel über die Inschriften bei Schreiber a. a. O. 110 ff., der sicher von den Verfertigern herrührende Inschriften vermisst, verweise ich auf eine reizend ornamentierte, fragmentierte Silbervase mit „Schnabelhenkel" aus Nordengland im British Museum (Arch. Journ. VIII, 36), die eine auf dem Henkel eingelegte sicher von dem Verfertiger herrührende Inschrift (MATR · FAB DVBIT ·) trägt, sowie an ein vorzügliches Bronzegefäss aus England, ebenda, mit reizendem mit Seedrachen verziertem Henkel und der den Verfertiger bezeichnenden eingelegten Inschrift BODVOGENVS · F (Archaeologia 28, 436).

[4] H. Dragendorff, terra sigillata, 1895 (Bonner Jahrbücher Heft 96). Derselbe in den Bonner Jahrb. Heft 103, S. 87 ff.

vermischt wurden, die seit der Einnahme Alexandriens durch Octavian in Masse in Rom einströmten[1], eine Wandmalerei, die als Ganzes trotz aller Anlehnung an Fremdes und Vergangenes eine durchaus eigenartige Schöpfung ihrer Epoche ist.[2]

Alle diese Kunstgattungen arbeiten mit der umfassendsten Kenntnis der Leistungen der Vergangenheit und mit einem ausserordentlichen Geschick in der das Verschiedenartigste verbindenden, mischenden, anpassenden Verwendung für die neuen Zwecke. Doch würde man jenen Künstlern Unrecht thun, wenn man sie nur als Kopisten und Eklektiker fasste; sie haben, wie auch unsere nicht mit Unrecht mit ihnen verglichenen Künstler des „Empire", wenn auch in bescheidenen Grenzen, ihr eigenes Verdienst; vor allem ist ihnen eigen ein liebevolles Versenken in das Einzelne und Kleine der Natur, ein treuer Naturalismus, der die Pflanze insbesondere und das Tier im Einzelnsten studiert und geschmackvoll fein nachzubilden weiss.[3] Dies war der hellenistischen Kunst gegenüber etwas Neues; denn diese war viel mehr auf mächtige grosse Wirkung bedacht gewesen, und jene liebevolle Treue für das Kleine hatte ihr gefehlt. Für die Tierbildung freilich brauchten jene Künstler nur auf die klassische ältere Kunst zurückzugehen, die ihnen unübertreffliche Vorbilder bot; jetzt wurden in der That auch Kalamis Pferde und Myrons Kuh erst recht gelobt und gepriesen. Allein diese Liebe und Wahrheit des Details auf die Fülle der Pflanzen zu übertragen, war doch etwas Neues, das der augusteischen Kunst speziell — wie uns neben Toreutik und Marmorreliefs namentlich auch die Wandgemälde des sog. dritten Stiles lehren — zur Zierde gereicht.

Alle diese Denkmälergattungen der Zeit des Endes der Republik und der augusteischen Zeit sind römisch, indem sie in Italien und für Römer geschaffen sind; allein sie sind griechisch in ihrem ganzen Wesen und auch zumeist gewiss der Nationalität der Ausführenden nach. Die hier in Italien sich ausbildenden Richtungen aber wurden massgebend für das ganze Weltreich.

In den grossen Zusammenhang dieser Denkmäler reihen sich nun unsere Gemmen ein, eine überreiche Fülle herrlichen und gerade für die Eigenart dieser Epoche wichtigen Materiales, das bisher noch gar nicht ausgenutzt worden ist. Wir können auch hier nur Grundlinien ziehen; mit der vollen Hebung dieses Schatzes werden hoffentlich bald viele Fachgenossen beschäftigt sein.

Es kann kein Zweifel sein, dass ein guter Teil der Gemmen, die wir hier betrachten, noch der letzten Epoche der Republik, dem Zeitalter des Pompejus und Caesar, angehört, und also gleichzeitig ist mit den Ausläufern der italischen Richtungen, die wir weit ins erste Jahrhundert v. Chr. sich hineinerstrecken sahen. Diese Reste italischer Eigenart hatten in den breiteren niedrigeren Volksschichten ihre Zuflucht gefunden, während die Vornehmen schon der rein griechischen Weise jener Klassizisten und Eklektiker huldigten. Indes die volle breite Entwickelung und Ausdehnung dieser griechisch-römischen Glyptik gehört doch erst der augusteischen Epoche an. Hier in den neu geordneten friedlichen Verhältnissen nahm

[1] Vgl. was ich in Berl. Philol. Wochenschr. 1895, 815 über die Bedeutung der Einnahme Alexandriens durch Octavian bemerkte und neuestens Dragendorff a. a. O.

[2] Nur der sog. erste, der Inkrustationsstil ist direkt aus dem Osten, wo er jetzt auch mehrfach konstatiert ist, in hellenistischer Zeit übertragen; aber mit Unrecht nimmt man dies in der Regel auch von dem folgenden zweiten und dritten an, die eigene Produkte ihrer Zeit sind, in denen freilich die mannigfaltigsten Einwirkungen von aussen zusammengeflossen sind. Der Ort wo dies geschah war Rom, und von hier aus verbreiteten sich die neuen Stiltypen in das Reich (vgl. Beilage d. Allg. Ztg. 1882, S. 842). Pompeji hat nicht etwa, wie noch Wickhoff, Wiener Genesis S. 69 annimmt, selbständig die Kunst von Alexandrien und von Rom verbunden.

[3] Diesen Naturalismus der augusteischen Kunst hat Wickhoff, Wiener Genesis, sehr richtig beleuchtet. Vgl. auch Dragendorff a. a. O. Indes geht Wickhoff im übrigen in dem Streben, der späteren römischen Kunst möglichst viel Eigenart zuzuerkennen, viel zu weit. So eminent anregend seine Untersuchungen sind, sein national römischer „Illusionsstil" bleibt nur eine Illusion.

die Kunst des Gemmenschnittes einen ungeheuren Aufschwung, nach Qualität wie nach Quantität. Die Gemmen wurden nicht nur in Masse, sondern auch grösserenteiles vorzüglich geschnitten. Es muss damals die Nachfrage nach besseren glyptischen Arbeiten, ja die Liebhaberei für feine Siegelbilder, und wohl auch die Fähigkeit sie zu beurteilen, sie in all ihren guten Qualitäten zu geniessen, und das Bedürfnis nach solchem Genusse in einer Weise verbreitet gewesen sein, wovon wir uns in unseren Zeiten des völligen Niederganges dieser Kunst kaum mehr einen Begriff machen können.[1]

Bei weitem die grösste Mehrzahl aller uns erhaltenen besser gearbeiteten Gemmen gehört in die augusteische Epoche. Unsere Tafeln, die von den früheren Gattungen alle hervorragenderen und typischen Stücke wiederzugeben sich bemühten, vermögen hier nur eine kleine Auswahl des Erhaltenen zu bieten; ja von einer Hauptklasse der Gemmen dieser Epoche, den Glaspasten, geben sie nur ganz wenige Proben, weil die kleineren Pasten unscheinbar und schlecht erhalten zu sein pflegen. Hierfür mag als Ergänzung auf meinen Berliner Katalog hingewiesen sein, der unter No. 3431—6277 eine grosse Anzahl von Pasten dieser Epoche verzeichnet und abbildet (darunter freilich auch noch manche Stücke der oben behandelten italischen Richtungen, auf die dort schon Bezug genommen ist).

Von dem allgemeinen Interesse, das man in Rom gegen Ende der Republik an schönen Siegelgemmen nahm, zeugt die Thatsache, dass die Vornehmen damals mehrfach Sammlungen vorzüglicher Gemmen, sog. Daktyliotheken, an öffentlichen Orten aufstellten. Julius Caesar hat nicht weniger als sechs solche Gemmensammlungen im Tempel der Venus Genetrix geweiht. Marcellus, der Sohn der Octavia, der Neffe des Augustus, stiftete eine in den palatinischen Apollotempel, den Augustus mit grösster Pracht ausgestattet hatte und der durch die anschliessende Bibliothek zu einem Mittelpunkte höherer geistiger Bestrebungen geworden war. Schon Pompejus hatte eine Daktyliothek, nämlich die prachtvolle aus dem Schatze des Mithradates auf dem Kapitole geweiht. Doch die erste Gemmensammlung in Rom sollte Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, besessen haben, der als Aedil 58 v. Chr. mit so unerhörter Verschwendung die Spiele gab und überhaupt durch seine Prunkliebe bekannt war (Plin., n. hist. 37, 11).

Ueber die Siegelringe, die einzelne hervorragende Personen der Epoche als ihr Privatsiegel benutzten, haben wir noch Ueberlieferungen; so soll Sulla mit dem Bilde der Uebergabe des Jugurtha gesiegelt haben (Plin. 37, 9); nach anderen zeigte sein Siegel ebenso wie das des Pompejus drei Tropaia (Dio Cass. 42, 18); nach Plut., Pomp. 80 war aber vielmehr ein schwerttragender Löwe das Siegel des Pompejus. Lentulus siegelte mit dem Bilde seines Grossvaters (Cic., in Catil. 3, 5). Julius Caesar hatte im Siegel ein Bild der bewaffneten Venus, die Ahnfrau seines Geschlechtes, im Anschlusse an griechische Typen als Siegesgöttin mit Kriegswaffen dargestellt; wahrscheinlich ist es dieser Siegeltypus des Caesar, der auf Denaren des Octavian und auf zahlreichen Gemmen erscheint (Tafel XXXVII, 30; XLIV, 77. 78; LXIV, 65), die wir der

[1] Die Fülle schöner Gemmen bei den Römern dieser Epoche darf nicht etwa blosser roher Prachtliebe zugeschrieben werden, wie diejenigen es thun, die den Römern einfach allen Kunstsinn absprechen (so L. Friedländer, über d. Kunstsinn d. Römer 1852 und noch Sittengesch. Roms III$^5$, 276ff.; dagegen K. Fr. Hermann, über d. Kunstsinn d. Römer 1856; einige gute Bemerkungen auch bei Krause, Pyrgoteles S. 285 ff.). Hätten die Römer damals wirklich keinen Kunstsinn und nur Prunkliebe gehabt, so hätten sie nur ungeschnittene Edelsteine verwendet, wie dies mehr und mehr beim Verfall der Kultur und zunehmender Barbarei in der Spätzeit geschah. Die Fülle schöngeschnittener und so überaus mannigfaltiger Gemmenbilder dieser Epoche ist einer der sichersten Beweise weiter Verbreitung von Kunstfreude und Kunstsinn bei den damaligen Römern. Konnten sie jene Werke auch nicht selbst machen, so doch voll würdigen und geniessen; sie verhielten sich in dieser Beziehung etwa wie Engländer und Amerikaner zur deutschen Musik.

caesarischen und augusteischen Epoche zuschreiben dürfen. Augustus selbst siegelte zuerst mit einer Sphinx, und, da er deswegen verspottet ward, später mit dem Bildnis Alexanders d. Gr., endlich mit dem eigenen Porträt, das Dioskurides geschnitten (Sueton., Aug. 50; Plin., n. hist. 37, 10; Dio Cass. 51, 3). Mäcenas hatte nur einen Frosch im Siegel (Plin. 37, 10); man schliesst wohl mit Recht aus den Wendungen eines bei Macrob., sat. 2, 4 erwähnten Briefes des Augustus an Mäcen, dass letzterer ein grosser Freund edler Steine war (vgl. Krause, Pyrgoteles S. 183). Natürlich wurden die Siegel oft in der Familie vererbt; so wird von Kaiser Galba berichtet, dass er sich eines solchen ihm überkommenen Siegels (προγονικὸν σφράγισμα, Dio Cass. 51, 3) bediente, das einen Hund darstellte, der aus dem Vorderteil eines Schiffes herausragte.

In diese Epoche gehören auch zumeist die Epigramme der Anthologie, die Gemmenbilder beschreiben; so das eines pontischen Königs Polemon augusteischer Zeit (Anth. Pal. 9, 746), wo ein in einen goldenen Ring gefasster Jaspis mit einer Herde von sieben Rindern geschildert wird (vgl. die Varianten ebenda 747. 750). Auch der trunkene Dionysos oder Methe auf dem die Trunkenheit abwehrenden Amethyst, oder Apoll, der Liebhaber des Hyakinthos mit Daphne auf einem Hyacinth, geben Anlass zu witzigen Epigrammen (ebenda 748. 751. 752). Die Galene des Tryphon, die ein Epigramm des Addaios schildert (Anth. Pal. 5, 544; vgl. zu Taf. XXXV, 13), rührte vielleicht von demselben Künstler augusteischer Epoche her, dem wir den herrlichen Kameo Tafel LVII, 11 verdanken.

Dafür, dass wir der augusteischen Epoche, wie schon angedeutet, wirklich eine ungeheure Menge zum Teil vortrefflicher Gemmen zuweisen dürfen, haben wir einige wenige, aber um so wichtigere feste Anhaltspunkte. Auf die Bedeutung der Porträts haben wir schon hingewiesen; seit dem Zeitalter des Pompejus wenigstens haben wir die mit vollendeter griechischer Kunst ausgeführten römischen Gemmenporträts, die zahlreiche verwandte Arbeiten ungefähr zu bestimmen helfen. Von ganz unschätzbarer Bedeutung ist uns aber die Notiz bei Plinius (37, 8) und Sueton (Aug. 50), dass das vorzügliche Porträt des Augustus, mit dem dieser in seiner späteren Zeit siegelte, von einem gewissen Dioskurides geschnitten war. Denn von diesem Künstler besitzen wir zwar nicht jenes kaiserliche Siegel, aber mehrere andere ausgezeichnete signierte Arbeiten, einen Kameo und verschiedene Intagli, die uns hunderte und tausende anderer Gemmen, die mehr oder weniger mit jenen zusammenhängen, ungefähr chronologisch zu fixieren und in augusteische Epoche zu datieren verstatten. Von Dioskurides kennen wir überdies durch signierte Werke drei Söhne, Eutyches, Herophilos und Hyllos. Der eine derselben (Eutyches) giebt als seine Heimat Aigeai in Kilikien an; offenbar stammte also die ganze Familie dorther und der Vater gehörte zu den vielen künstlerisch thätigen Griechen aus dem Osten, die sich nach Rom gewandt hatten. Diese Söhne des Dioskurides müssen in der späteren Zeit des Augustus und unter seinen nächsten Nachfolgern gelebt haben; von Herophilos besitzen wir ein vorzügliches Porträt des Tiberius. Mit diesen Künstlern sind nun aber durch Gleichartigkeit der Signaturen wie des Stiles und der Technik der Bilder zahlreiche andere Steinschneider verknüpft, und mit deren Werken wieder unzählige andere, die nun alle in die augusteische Epoche im weiteren Sinne zu setzen sind. Der späteste datierbare signierende Steinschneider ist Euodos, der das Porträt der Julia, der Tochter des Titus, schnitt. Gegen Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. war die Kunst der Glyptik offenbar schon stark im Niedergang. Für die Kameen haben wir an denen mit den Porträts der kaiserlichen Familien festen Anhalt. Aus diesen geht, wie wir des genaueren sehen werden,

hervor, dass die Kameenglyptik unter Augustus ganz ausserordentlich blühte und sich auch in der claudischen Zeit noch auf einem guten Niveau erhielt, dann aber sehr rasch sank und verfiel; die Kameen werden in nachclaudischer Zeit sehr spärlich und gering.

Eine wichtige historisch bestimmbare Gemme ist auch das herrliche Stück Tafel L, 19, das sich auf den Seesieg von Actium bezieht. Für Datierung der Glaspasten der Gattung Tafel XXXVI. XXXVII ist die Signatur des Solon, eines Zeitgenossen des Dioskurides (Tafel XXXVI, 30) sowohl, wie die auf die nach der Schlacht von Actium geweihte Victoria in der curia Iulia und den Parthersieg unter Augustus bezügliche Paste Tafel XXXVII, 25 wichtig.[1] Den Germanentypus der augusteischen Epoche zeigen die Pasten Tafel XXXVII, 28; XXXVIII, 12. Auf den dem Augustus vom Senate „virtutis causa“ geweihten „clipeus“ bezieht sich vielleicht der Typus der Pasten feinen klassizistischen Stiles Berlin 3559—60, wo Victoria einen Schild hält, auf dem ein unbärtiger Porträtkopf, wohl des Augustus, sich befindet.

Von Bedeutung für Datierung ist auch ein prächtiger Fund von Goldschmuck und Edelsteinen, der zu Pedescia im Sabinergebirge gemacht wurde und der nach Berlin gekommen ist. Er enthielt (s. meinen Berliner Katalog No. 11065—11070. 6756) einen vorzüglichen Kameo, der, wenn nicht Livia, so doch schon wegen der Haartracht sicher eine vornehme Dame der letzten Zeit der Republik oder des Augustus wiedergiebt; ferner einen Kameo mit dem Brustbilde des Augustus selbst und mehrere andere Steine, die stilistisch nicht verschieden sind, also der augusteischen Epoche angehören; darunter der schöne Beryll mit der Nereide Tafel XLI, 33, der manches andere Stück datieren hilft, sowie der herrliche Kameo Tafel LII, 4 mit der Meduse, der ebenso ein vorzügliches Zeugnis für die Eleganz und Formvollendung der augusteischen Glyptik ist, wie er, verglichen mit der hellenistischen Meduse Tafel LII, 6, auch die Schwäche jener Kunst deutlich offenbart: sie ist, wie wir schon dort im Texte hervorhoben, bei aller äusseren Schönheit doch innerlich immer kühl; sie ist nie von ihrem Thema ganz ergriffen und lässt sich niemals fortreissen; sie kennt keinen Schwung und keine Leidenschaft; sie ist immer bewusst, berechnend, frostig elegant. Und das, weil sie nicht wirklich aus sich heraus schafft. Das schwere Gewicht der Vergangenheit lastet auf ihr, die sie kennt und aus deren Blüten sie, bald hier, bald dort saugend, ihre Inspirationen entlehnt.

Wir gehen zur genaueren Betrachtung dieser Glyptik über und beginnen wieder mit einem Blick auf Formen, Material und Technik.

Dass die Skarabäusform in dieser Epoche völlig ausser Gebrauch gekommen ist, braucht nach dem früher über das Ende dieser Form Erwähnten (S. 148. 212. 217) kaum mehr hervorgehoben zu werden. Auch die Skarabäoidform existiert längst nicht mehr. Nur die vierkantigen, auf allen vier Seiten gravierten, durchbohrten Anhänger kommen vereinzelt noch vor (Tafel L, 22; auch Tafel X, 49 gehört hierher, nicht in die griechische Epoche; ein fünfseitiger durchbohrter Anhänger mit unbedeutenden Bildern, Pan, Nymphen u. dgl. griechisch-römischer Art in Sammlung Thorwaldsen No. 433; vgl. auch oben S. 148); ganz vereinzelt erscheint auch der runde Cylinder (Tafel LXVI, 7). Es herrscht aber absolut der Ringstein.

Dieser ist entweder flach oder konvex. Es gehen diese beiden Formen jetzt nebeneinander her. Doch die grosse Vorliebe für die konvexe Form, die wir der hellenistischen Glyptik charakteristisch fanden, ist vorüber; die Mehrzahl gerade der feineren Arbeiten findet man jetzt auf flachen oder doch nur flachkonvexen Steinen und Pasten. Nur bei gewissen

[1] Vgl. zu dieser Bulle in Roscher's Lexikon III, 356.

Materialien, wie dem Granat und besonders dem grünen Smaragdplasma, ist die konvexe Form ständig, und auch bei Amethyst, Bergkrystall und Beryll bleibt sie die beliebtere, weil sie den Stein mehr zur Geltung kommen lässt. Doch jene flotte Kühnheit, die sich in den hellenistischen starkkonvexen und ganz mit dem Bilde gefüllten Steinen kundgiebt, suchen wir jetzt vergebens. Alles ist gemässigter und ruhiger geworden.

Auch die stark gestreckt ovale Form vieler hellenistischen Steine (vgl. Tafel XXXIV) verschwindet jetzt, und man zieht ein ruhiges breiteres Oval vor. Zuweilen wird eine breite, dem Viereck sich nähernde oder wirklich viereckige Form mit wenig gerundeten Seiten angewendet, der wir bereits im Kreise der hellenistischen (Tafel LXV, XXXV, 17. 28—30. 42. 46) und dann der etruskisierenden älterrömischen Gemmen (Tafel XXV, 4; XXI, 68; XXII, 65—67; vgl. oben S. 217) begegnet sind. Diese Form tritt denn auch jetzt öfter mit altertümelndem Stile, doch auch ebenso bei Bildern ganz freier Art auf (Tafel XXXVI, 1—7. 9—12. 15. 18—22; XIV, 19. 21; XLII, 32. 36. 57). Man hat bei dieser Form in der Regel den Strichrand der alten Zeit angewendet, der in der etruskisierenden Klasse sich solange erhalten hatte, der aber auch im hellenistischen Kreise gerade bei jener Form angewendet worden war (vgl. S. 161 f.). Man hatte das Bedürfnis, gerade diese viereckigen Felder mit einem festen Rahmen zu umschliessen, während die runde Form in sich Abschluss genug hatte. Nur selten kommt der Strichrand bei der runden Form vor (Tafel XLII, 30). Eine blosse Zickzacklinie statt dem eigentlichen Strichrand zeigt Tafel XXXVI, 21.

Auf die Formen der Ringfassungen können wir auch hier nicht näher eingehen, da dies ein Gegenstand für sich ist. Es sei nur daran erinnert (vgl. S. 149), dass die Sitte der grossen hohlen goldenen Ringfassungen auch in dieser Epoche sehr beliebt ist, vgl. z. B. Berlin No. 2296, wo die antike Fassung des Steines unserer Tafel XXXIX, 15 wiedergegeben ist. Doch giebt es daneben vielerlei zierliche und mannigfaltige Ringfassungen, die zu veranschaulichen zahlreiche Abbildungen nötig wären. Indes in dieser Periode des höchst gesteigerten Luxus wurden, wie auch zuweilen schon in hellenistischer Zeit, Intagli als Schmuckstücke gearbeitet, die für Fingerringe viel zu gross waren und die wir wie die grossen Kameen als Schmuck an Gefässen, Geräten, Halsketten u. dgl. zu denken haben. Ein solcher Stein in antiker Goldfassung als Medaillon einer Halskette befindet sich in der Sammlung zu Windsor Castle (Archaeologia vol. 45, 1877, p. 10, 270).

Antike Fassungen von Kameen sind nur in seltenen Fällen erhalten. Zum Schmucke von Fingerringen eigneten sich nur kleinere Kameen, und natürlich konnte mit diesen nicht gesiegelt werden. Doch hat die Prunksucht dieser Epoche, wie es scheint, öfter solche Schmuckringe verwendet (vgl. den von Seneca, de benefic. 3, 26 erwähnten Fall eines als Ring getragenen Kameos mit Tiberius' Bild). Im Funde von Pedescia befanden sich mehrere ausgezeichnete Kameen in antiken goldenen Fingerringfassungen (Berlin No. 11065—11070; unsere Tafel LII, 4 gehört zu diesen Stücken); solche Ringe gehörten natürlich, indem sie sehr unbequem zu tragen waren, nur zum Prunkkostüm festlicher Gelegenheiten. Bei Visconti, opere varie I, tav. 10, p. 125 ist ebenfalls ein solcher Kameo augusteischer Epoche in antikem goldenem Fingerring wiedergegeben.[1] Manchmal kommen auch Fassungen in Medaillonform als Anhängsel von Halsketten vor (so Paris, Babelon, catal. No. 166, Sardonyx-Meduse, in

[1] Visconti erklärt diesen damals einem Baron Gavotti gehörigen Kameo als Agrippina minor; mit Unrecht: es ist ein Kopf mit gedrehten libyschen Locken; sicher niemand von der kaiserlichen Familie. Vgl. Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 1, 384 f.

Gold gefasst; öfter bei Glaskameen; ein gutes Beispiel ist das Bronzemedaillon mit Kette Berlin No. 11277; eines mit Eisenfassung Paris, Babelon No. 53; Silberfassung ebenda No. 83. 88; merkwürdig ist der Sardonyx-Kameo Brit. Mus. catal. 809, der im Altertum, nachdem ein Stück abgebrochen, er also beschädigt war, in ein Bleimedaillon, gefasst worden ist). Von den ursprünglichen Fassungen der kostbaren grossen Kameen ist jedoch keine mehr erhalten.

Was die Materialien betrifft, so herrscht in dieser Periode die allergrösste Mannigfaltigkeit. Die Weltherrschaft, der Weltfriede und der entwickelte Verkehr lieferte den Künstlern die schönsten Steine in Fülle. Lokale Schranken gelten nichts mehr. Den Vornehmen und Grossen wenigstens ist jetzt alles möglich. Von der Menge der edeln Steine, die man in der früheren Kaiserzeit kannte und verwendete, geben uns die erhaltenen Reste und mehr noch die Beschreibung des Plinius Kunde, der als Abschluss seines grossartigen Werkes über die ganze Natur die Gemmen behandelt (nat. hist. lib. 37). Für die ungeheure Schätzung, welche die edeln Steine erreicht hatten, sind die einleitenden Worte des Plinius charakteristisch. Er meint, hier in den Gemmen sei die Majestät der Natur auf engsten Raume zusammengedrängt (in artum coacta rerum naturae maiestas), nirgends sei sie bewundernswerter; ja eine beliebige einzige Gemme sei für sehr Viele hinreichend, um ein vollkommenes abgeschlossenes Bild der Natur der Dinge zu erhalten (. . . ut plerisque ad summam absolutamque naturae rerum contemplationem satis sit una aliqua gemma). Einige Gemmen würden überhaupt über jeden Preis und jede menschliche Schätzung erhaben angesehen. Auch gäben Viele auf die mannigfaltige Schönheit der Farben der Steine so viel, dass sie es als Unrecht (als „nefas") ansähen, dieselben durch eine Gravierung zu verletzen. In der That finden wir öfter, wie indes auch schon in früherer Zeit, ungeschnittene Steine in Ringfassungen. Interessante Beispiele enthielt jener schöne Fund augusteischer Zeit bei Pedescia, den wir schon erwähnten. Hier fanden sich zwei prächtige Smaragde, nicht à jour, sondern „in funda" gefasst, ohne Gravierung, nur mit einer kreisförmigen Vertiefung auf der Oberfläche, welche die herrliche grüne Farbe des Steines besser hervortreten lässt (vgl. Plin., nat. hist. 37, 64 von den Smaragden; idem plerumque concavi, ut visum conligant). Ein wundervoller hell-blassblauer grosser Aquamarin ist in einen Ring à jour gefasst und ebenfalls ohne alle Gravierung. Aber auch eine grosse grünliche Glaspaste fand sich hier à jour gefasst ohne Bild neben jenen Edelsteinen; höchst wahrscheinlich war sie als Fälschung gearbeitet und sollte einen Stein vortäuschen, was sie, als sie neu war, auch leidlich gethan haben mag.

Ungeschnittene Steine wurden in der Kaiserzeit sicher in Fülle zur Ausstattung von Gewändern, Gefässen und Prunkgeräten aller Art verwendet[1]. Hierin ist die Kultur der Kaiserzeit nur, wie in so vielen anderen Dingen, die direkte Fortsetzung der hellenistischen (vgl. oben S. 153 f.). Doch da diese Art von Luxus auch mit völliger Kunstbarbarei verknüpft sein kann, so griff sie in der späteren Kaiserzeit nur immer noch mehr um sich; ja sie setzte sich mächtig fort einerseits im Byzantinischen andererseits in unserem Mittelalter, wo die gemmengeschmückten Reliquiarien und Buchdeckel ihre direkten Ausläufer sind. Jene Sitte der Schmuckverwendung der Steine hatte in hellenistischer Epoche zum Aufkommen des Kameos geführt (S. 153 ff.); sie führte auch in der römischen Kaiserzeit zu einer ausserordentlichen Blüte des Kameenschnitts, wovon noch mehr zu reden sein wird. Allein auch vertieft geschnittene Steine wurden gewiss vielfach nur zum Schmucke, nicht als Siegel verwendet.

[1] Beweise dafür aus der Ueberlieferung stellen zusammen Krause, Pyrgoteles S. 114 ff. Babelon, catal. des camées, introd. p. XLV ff.

Es ist dieser Epoche das Vorkommen von ungewöhnlich grossen Intagli eigentümlich. Diese können unmöglich Siegel gewesen sein; sie waren wohl prunkvoller Schmuck an Geräten, Gefässen oder Gewändern.

Von einzelnen Steinarten erwähnen wir zunächst, als dieser Epoche speziell eigentümlich, die kleinen stark konvexen Smaragdplasmen oder Praser, die meist nur eine Figur enthalten. Kommt dies Material auch schon früher vor, so ward es doch erst jetzt beliebt. Die Zeit Caesars und Augustus', sowie noch das erste Jahrhundert n. Chr, ist die Epoche, der jene kleinen Praser angehören, die sich leicht als eine bestimmte Gemmenklasse aussondern (vgl. den Berliner Katalog No. 2355—2535 und auf unseren Tafeln XLIV, 1. 9. 14. 19. 34—36. 40. 41—46. 51. 59. 62. 69—71. 73—81. 85. 86; XLVII, 53—55). Besonders häufig ist hier das Bild der Venus Victrix in dem Typus, den Caesar als Siegel getragen zu haben scheint (vgl. oben S. 304, Taf. XLIV, 77. 78; Berlin No. 2388—93; zahlreiche Repliken fast in jeder Gemmensammlung, so Paris 1558 ff.; St. Petersburg; Wien 243—250; British Museum No. 817; Leipziger Stadtbibl. No. 71. 98 u. a.); diese Steine werden der cäsarischen und augusteischen Zeit angehören. Nicht selten findet man noch jene in der letzten Zeit der Republik auf den italischen Gemmen so beliebte strenge Haarrolle verwendet (Taf. XLIV, 34. 35). Andererseits findet sich noch das Porträt des Nero (Samml. Thorwaldsen No. 1001, ein blassgrünes Exemplar) und noch das des Domitian (Berlin No. 2517), doch meines Wissens kein späterer Kaiser. Am häufigsten sind aufrecht stehende Einzelfiguren in dieser Klasse; besonders beliebt ist die archaistische Gestalt der Spes; aber auch die verschiedensten anderen Gottheiten erscheinen hier. Die Klasse hat ein besonderes Interesse dadurch, dass sie das Kopieren, und zwar das im wesentlichen treue Kopieren von berühmten ganzen Statuen als Spezialität kultivierte. Unsere Tafeln geben gute Beispiele hiervon. Hier finden wir auch jene uns so wichtigen Kopieen berühmter Athletenstatuen wie des Doryphoros, Diadumenos u. a., hier auch die der Amazone Springerin. Auf diese Bedeutung der Klasse habe ich mehrfach hinzuweisen Gelegenheit gehabt in „Meisterwerke d. griech. Plastik“ (S. 297, 1. 334, 3. 470. 471, 1. 488, 2). Ausser lateinischen Beischriften kommen hier auch griechische vor (Tafel XLIV, 76. 80; Berlin 2509; Brit. Mus. catal. 1261) und einmal eine zweisprachige, lateinische und griechische (s. Text zu Tafel XLIV, 77). — Alle diese Steine sind klein. Eine Ausnahme bildet das grosse konvexe Smaragdplasma Tafel XL, 11 mit dem Brustbilde der Roma.

Indes kommen gleichartige Darstellungen, Wiedergaben von Statuen in demselben flotten Stile wie auf den Prasern auch auf gleichzeitigen konvexen Karneolen, Chalcedonen und Amethysten vor (wofür Tafel XLIV, 47 ff. Beispiele enthält; gutes Beispiel für Amethyst Brit. Mus. catal. 651); doch überwiegen die Praser bedeutend.

Der quergestreifte Sardonyx, den wir in der vorangegangenen Epoche so sehr beliebt fanden, ist jetzt völlig aus der Mode gekommen. Dagegen verwendet man den Sardonyx öfter horizontal geschichtet auch zu Intagli. Eigentlich eine Gattung solchen horizontal geschichteten Sardonyx ist der sog. Nicolo, mit graubläulicher oberer Schicht, die den Grund bildet, und brauner unterer, in welche das Bild geschnitten ist. Dies Material, das früher selten ist, wird seit Ende der Republik und Beginn der Kaiserzeit sehr beliebt, und seine Beliebtheit steigt noch mit der späteren Kaiserzeit bedeutend. Die Bildseite ist hier immer flach. Es lässt sich eine ganze Klasse solcher meist kleinen Nicolo-Gemmen der Kaiserzeit aussondern, wie ich dies im Berliner Kataloge (No. 8153—8380) gethan habe. Die Bilder sind vielfach denen auf den Prasern verwandt. Auch hier finden sich viele Statuenkopieen (z. B. Tafel XLIII, 24.

48. 52. 66. 68. 70; XLIV, 10. 16. 20. 22. 31. 33. 37; L, 29). Die cäsarische Venus Victrix kommt auch hier vor (z. B. Ermitage St. Petersburg AA 2, 16). Besonders häufig ist der Bonus Eventus in dem auf Euphranor zurückgehenden Motiv; ferner Mercur, Minerva, Mars u. dgl. Die Klasse beginnt etwas später als die der Praser, aber wenn letztere aufhört, erfreut sich jene noch steigender Beliebtheit. Ausser statuarischen Einzelfiguren kommen hier aber zuweilen auch figurenreichere Bilder vor; ein gutes Beispiel, Diomed und Odysseus beim Palladienraub, ähnlich Tafel L, 11, in St. Petersburg (Ermitage AB 3, 9). Die Ausführung ist in dieser Klasse selten erfreulich, meist von der flüchtigen lieblosen Art, die in der Kaiserzeit zumeist herrscht.

Weiterhin ist der Epoche charakteristisch, dass der bis dahin mit Ausnahme der älteren griechischen Zeiten gar nicht übliche rote Jaspis jetzt ein beliebtes Material wird. Es giebt sehr feine Arbeiten schon der augusteischen Epoche in demselben. Ein grosser Künstler, der diesen Stein speziell bevorzugte und sich eine besonders schöne seltene tiefrote Sorte davon zu verschaffen wusste, war Aspasios, der als ungefährer Zeitgenosse des Dioskurides zu betrachten ist (Tafel XLIX, 11. 15)[1]. Die gewöhnlich verwendete Sorte ist von blässerem, doch immer noch sehr schönem gleichmässigem Rot. Gesprenkelten Jaspis, wie ihn die klassisch-griechische Glyptik geliebt hatte, verschmäht man jetzt durchaus. Von gewöhnlichen roten Jaspisgemmen der Kaiserzeit findet man eine Zusammenstellung in meinem Berliner Kataloge No. 8389—8624. Auch die Beliebtheit dieses Materiales steigt noch in der späteren Kaiserzeit. Ausser lateinischen Beischriften kommen auch öfter griechische vor, wie denn auch die Funde vielfach zeigen, dass die Gattung im Osten nicht minder als im Westen beliebt war.

Der grüne Jaspis, den die phönikische und karthagische Glyptik so ausserordentlich bevorzugt hatte, kommt erst in der späteren Kaiserzeit wieder auf. Ganz neu auftreten, aber erst in späterer Kaiserzeit, gelber Jaspis und Heliotrop.

Das bei weitem gewöhnlichste Material bleiben aber auch in dieser Epoche die durchscheinenden Steine, wie vor allen der Karneol, der jetzt ganz ausserordentlich häufig und wieder, wie bei den Etruskern, das eigentliche Hauptgemmenmaterial ist und den braunen Sard, der in voriger Epoche in Italien so beliebt war, etwas zurückdrängt; doch ist auch letzterer noch häufig. Der Sardonyx ist, wie schon bemerkt, gewöhnlich horizontal geschichtet. Der Chalcedon ist auch recht häufig. Zu feineren Arbeiten werden gerne edlere farbenprächtige Steine wie Granat, Hyacinth, Beryll, Topas, Peridot, seltener Smaragd und Sapphir verwendet.

Die schlichten Metallringe mit Gravierung im Metall sind nur noch wenig gebräuchlich (späterrömische Beispiele im Berliner Katalog No. 979—1007), da man an bunten Steinen keinen Mangel hat, und da, wer nicht diese bezahlen konnte, doch eine farbige Glaspaste dem einfachen Metalle vorzog.

Die Glaspasten sind, wie wir schon oben andeuteten, in dieser Epoche in Italien noch ungeheuer häufig. Doch gehört die grosse Masse derselben noch der cäsarischen und augusteischen Zeit an. Bezeichnend ist vor allem, dass die nicht seltenen Porträts auf diesen Pasten fast nur Typen dieser Epoche darstellen. Typen nachaugusteischer Zeit sind ganz selten; es kommen vereinzelt Köpfe des Titus oder Domitian (so Berlin No. 5079—81), sowie der Julia Titi und Matidia vor (Berlin 3203—06). Typen des zweiten bis dritten Jahrhunderts n. Chr. erscheinen fast gar nicht mehr (Berlin 6381—85). Dem entspricht es, dass Pasten,

[1] Vgl. Jahrbuch d. Inst. IV, 1889, S. 46.

die mit dem gewöhnlichen Stile der Gemmen der späteren Kaiserzeit zusammenhängen, nur ganz selten sind und eine leicht auszuscheidende Gruppe bilden (ich habe im Berliner Kataloge No. 6278—6432 solche zusammengestellt; andere ebenda im Abschnitt über die konvexen Gemmen, z. B. 2537—44 u. a.), die verschwindend klein ist im Verhältnis zu der ungeheuren Menge derer, die durch Stil und Darstellungen mit der Kunst des cäsarisch-augusteischen Zeitalters unlöslich verknüpft sind.

Unter diesen Pasten scheidet sich leicht eine schon durch ihre Grösse auffallende Gattung besonders schöner Stücke aus, von der Tafel XXXVI. XXXVII. XXXVIII oben und LXV, 39. 42. 51. 53 eine Auswahl geben (vgl. dazu Berlin 6206—6277). Hier herrscht der klassizistische Stil durchaus. Die schönsten Motive vergangener Kunst werden in geschmackvollster Weise reproduziert, und man nimmt zuweilen auch den Reiz altertümlich strenger Formen auf. Diese Pasten sind immer einfarbig und meist hell durchsichtig, weiss, hellblau, gelb, braun, grün oder violett. Man könnte auf den Gedanken kommen, dass hier zum Teil Pasten nach wirklichen älteren griechischen Originalen vorlägen. Allein ich wüsste keinen Fall, wo dies wirklich wahrscheinlich zu machen wäre. Trotz aller Annäherung an die reinste Schönheit klassischer Zeit spürt man doch überall die nachschaffende Hand des Klassizisten. Besonders lehrreich ist auch ein Beispiel mit Künstlerinschrift augusteischer Zeit wie Tafel XXXVI, 30. Diese Pasten sind demnach als Glasabgüsse hervorragender, uns verlorener Meisterwerke der Glyptik der klassizistischen Kunst des ersten Jahrhunderts v. Chr. anzusehen. Es waren jene originalen Steine ebenso wie die uns erhaltenen Glaspasten ihrer Grösse wegen gewiss keine Siegel; sie gehörten zu jenen Prunk- und Schmuckgemmen, von denen oben schon die Rede war (S. 309 oben).

Zu den auf unseren Tafeln gegebenen vorzüglichen Beispielen dieser Gattung von Pasten gehört auch die beistehend Fig. 157 in Originalgrösse abgebildete weisse Paste, die wohl Perseus darstellt, der abgewandten Angesichts die klagende Meduse enthauptet.[1] Das Motiv kehrt in mehrfachen Repliken wieder und geht ohne Zweifel auf ein berühmtes Gemälde der klassischen Epoche zurück.[2]

Fig. 157.

Fast unübersehbar ist die Klasse der kleineren Pasten dieser Epoche. Einige wenige Beispiele giebt unsere Tafel XXXVII, 30—47; eine grosse Menge ist in meinem Berliner Kataloge beschrieben (No. 3431—6205). In kleinen unscheinbaren, meist schlecht erhaltenen Bildern ist uns hier ein köstlicher Schatz reizendster Erfindungen erhalten; entzückende Motive finden sich insbesondere unter den Eroten- und den bakchischen Bildern. Der strengere klassizistische Stil wechselt ab mit dem freieren hellenistischen. Wirklich geringe schlechte Bilder, wie sie unter den Steinen der Kaiserzeit uns so massenhaft erhalten sind, kommen auf den Pasten so gut wie gar nicht vor (vgl. oben S. 219); auch die unbedeutenderen, mit Köpfen, Masken, Symbolen, Tieren, gehen immer auf trefflich geschnittene Steine zurück. Besonders interessant ist, dass mehrfach die Kompositionen, welche die berühmten Steinschneider

[1] Diese schöne Paste wurde von mir vor langen Jahren in Rom erworben, dann aber leider auf einem Ritte durch Arkadien verloren; vielleicht taucht sie von dort wieder einmal auf und wird dann für arkadische Kunstgeschichte verwendet. Ich bewahrte bloss einen etwas lädierten Abdruck, nach dem die Zeichnung gemacht ist; der rechte Arm des Helden mit der Waffe und seine vermutliche Kopfbedeckung sind nicht mehr kenntlich auf dem Abdruck.

[2] Vgl. Löschcke, Enthauptung der Meduse, 1893. — Dass Perseus in der ursprünglichen Komposition der Meduse nur eine Locke zur Todesweihe abschneiden und ihr sonst nichts zu Leide thun wollte, ist eine sehr unwahrscheinliche Vermutung von Löschcke (a. a. O. 15), die schon mit der leidenschaftlichen Heftigkeit der Bewegungen der Gestalten im auffallendsten Widerspruche steht.

des augusteischen Zeitalters, die mit ihren Namen signierten, verwendeten, auch in mannigfachen leichten Varianten, doch zuweilen auch genau übereinstimmend, nur ohne Inschriften, auf diesen Pasten erscheinen. Auf einige Fälle dieser Art ist im Texte zu Tafel XLIX (10. 13. 18; vgl. zu XLIII, 19) aufmerksam gemacht. So finden wir den über den Altar wegsteigenden Diomed des Dioskurides, Gnaios und Solon in unsignierten Pasten (und auch Steinen), so den Achill des Pamphilos, den Herakles des Anteros, den Herakles des Dioskurides mit dem Kerberos (vgl. zu Tafel LII, 5), den Hermes, die Jo des Dioskurides (vgl. Tafel XLIX, 9, mit Berlin No. 4929, wo indes die Hörner fehlen) u. a. Diese Pasten sind lehrreich, um zu zeigen, wie die Motive gang und gäbe waren in der Zeit und wie sie von vielen Steinschneidern ausgeführt wurden; die signierten Arbeiten wollten mit der Signatur nicht die Erfindung des Motivs, nicht das Was, sondern nur das Wie der Ausführung für sich in Anspruch nehmen.

Es giebt gar keine Denkmälerklasse, die uns dieses Schwelgen in dem reichen Erbe der Vergangenheit, der köstlichen Fülle der überkommenen und nun ins hundertfache variierten, umgemodelten, neu zusammengesetzten künstlerischen Motive, das die augusteische Zeit charakterisiert, auch nur annähernd so lebendig vor Augen stellte, als eben die Masse dieser unscheinbaren, bisher so schmählich vernachlässigten und verachteten Glaspasten.[1]

Glasflüsse wurden in dieser Epoche auch häufig zur Herstellung billiger Kameen benutzt. Oft begnügte man sich dabei mit Relief von einfarbigem Glase (meist braun, auch violett, grün, blau, schwarz, weiss; vgl. die Beispiele in meinem Berliner Katalog No. 11223—11361; ein gutes Gorgoneion, blau, in antiker Goldfassung, in Samml. Cook zu Richmond; ein grosses Stück, eine Apollostatue wiedergebend, braun, in der Ermitage B, VI, 2, 11, Stephani, Compte rendu 1881, pl. 5, 5); doch ahmte man häufig auch die Sardonyxkameen durch mehrere Schichten farbigen Glases nach (der Grund meist dunkel, das Bild opak weiss, zuweilen noch mit oberer dunkler Schicht); vgl. die Beispiele Berlin No. 11142—11222; Babelon, catal. des camées No. 74. 130. 135; besonders interessant ist ebenda 53, da das Orignial dazu, 52, ebenfalls erhalten ist; einige in Pompeji gefundene kleine Stücke, Röm. Mitth. 1892, S. 21 f. Diese Glaskameen sind, ganz wie die Pasten der Intagli, durchaus nicht, wie man gewöhnlich annimmt[2], Fälschungen, mit denen man den Schein echter Steine hätte erwecken wollen. Sie sind nur als billiger Ersatz für die Steine angefertigt. Die Fälschungen von Edelsteinen durch Glas, von denen Plinius häufig spricht, sind etwas ganz anderes und haben mit unseren Pasten nichts zu thun; es sind Nachahmungen edler Steine ohne Bild, dergleichen natürlich viele gemacht und verkauft wurden (vgl. oben S. 308 über ein Stück aus dem Funde von Pedescia).

Auch die kostbaren in Relief geschnittenen Sardonyxvasen wurden zuweilen in Glasfluss nachgeahmt (Fragmente in Paris, Babelon, catal. d. camées, No. 369—372).

Indes mag es, aber nur ausnahmsweise, auch vorgekommen sein, dass Kameen auch in Glasmasse geschnitten wurden. Ein hervorragendes Beispiel scheint der grosse hellblaue, den Türkis nachahmende Glaskameo des Herophilos, des Sohnes des Dioskurides in Wien, das Porträt des Tiberius, das sehr scharf und fein in der Glasmasse geschnitten scheint

[1] Als ich die Berliner Gemmensammlung zu ordnen begann, fand ich Tausende von antiken Glaspasten vor, die nur summarisch nach der Zahl inventarisiert auf Haufen lagen und denen niemand bis dahin einen Blick geschenkt hatte (vgl. meinen Katalog S. VIII, X). Als mein Katalog erschienen war, der sie alle enthielt, schrieb mir der Direktor eines grossen Kabinetts, warum ich denn gegen allen Brauch diese ganze Masse wertloser Pasten aufgenommen hätte!

[2] So noch Babelon, catal. des camées p. XVII.

(s. unten Fig. 162 und S. 319; v. Schneider, Album d. Antikensamml. Taf. 43, 2).[1] Ein echter grüner Türkiskameo ist dagegen der der früheren Sammlung Marlborough (Marlb. gems I, 10; Story-Maskelyne, catal. No. 403), Livia mit dem jungen Tiberius, ein prachtvolles, vielleicht von Dioskurides selbst herrührendes Werk (vgl. unten S. 318).

In der Regel sind die Kameen aus Sardonyx gefertigt, und zwar entweder aus dem farbenprächtigen indischen oder dem in dieser Periode ebenfalls beliebten ruhigeren arabischen (vgl. oben S. 155 und unten). Gewöhnlich hebt sich das Bild nur einfach hell vom dunkleren Grunde ab. Doch oft ist auch eine dritte obere dunkle Schicht für Einzelheiten wie Haar und Gewand benutzt, und bei einzelnen grossen Kameen sind noch mehr Schichten verwendet. Selten erscheint das Bild dunkel auf hellem Grunde, wie z. B. bei der Eos, Paris, Bab. 37, die am lichten Himmel dunkel erscheinend gedacht ist, oder den Stieren ebenda 184. 185 und dem weiblich geschmückten Herakles Berlin 11094[2], oder dem Kentaur in Neapel No. 57 (aus Lor. Medici's Samml.). Selten ist auch die Verwendung des sog. Karneolonyx, wo das Bild aus roter Karneolschicht geschnitten auf hellem Grunde steht (z. B. Berlin No. 11067. 11068 aus dem Funde von Pedescia).

Die Hochreliefkameen konnten in der Regel nicht aus geschichtetem mehrfarbigem Steine geschnitten werden, da die Schichten nicht so tief zu sein pflegen. Man wählte für sie wie für die Edelsteinrundskulpturen einfarbige Steine, besonders Chalcedon, hellbräunlichen Sard und Achat, Karneol, Bergkristall oder Amethyst. Schöne Beispiele aus bester Zeit sind Taf. LIX, 1. 2; Berlin 11066; Paris, Bab. No. 220. 233. 248. 241; späterer Zeit, Berlin 11103. Ein ganz vorzüglicher grosser Amethyst-Kameo, einen Dionysoskopf darstellend, befindet sich im Dom zu Quedlinburg an einem von Otto I. gestifteten Reliquienschrein. Da man indes in diesen halbdurchsichtigen Steinen die Modellierung nicht recht sehen konnte, so wählte der Künstler des schönen Kameo Marlborough No. 403 (vielleicht von Dioskurides, vgl. S. 318) den opaken Türkis, und Herophilos, des Dioskurides Sohn, nahm eine Türkis nachahmende Paste (vgl. oben).

An die Edelsteinkameen schliessen sich auch einige seltene Beispiele von in die mehrfarbigen Schichten des orientalischen Alabaster, der ja ebenfalls „Onyx" hiess, ganz nach Kameenart eingeschnittener Flachreliefs an. Das best erhaltene Beispiel ist das im Louvre mit dem Triumph des Bakchus, der auf einem von vier Kentauren gezogenen Wagen fährt.[3] Ein viel feiner gearbeitetes Fragment habe ich im Jahrbuch d. Inst., arch. Anzeiger 1893, S. 101, 18 bekannt gemacht; auch sind mir einige andere analoge Fragmente bekannt geworden.

Wenn wir vom Materiale zur Technik uns wenden, so zeigt sich diese im Vollbesitze aller Mittel. Das technische Können der Steinschneider, und zwar nicht nur der besten unter ihnen, sondern der breiten Menge derselben, ist in dieser Epoche ein hoch gesteigertes, dem kaum etwas zu schwierig scheint. Werke wie der Hyacinth des Gaios mit dem Siriuskopfe (Tafel L, 4) oder der Bergkristall des Eutyches mit der Athena (Tafel XLIX, 11) sind Wunder der Technik. Wenn gleichwohl auch die besten Werke dieser Epoche an die eines Dexamenos nicht heranreichen, so liegt dies nicht an dem technischen Können, sondern an dem Mangel an eigenem innerstem Lebensgefühl, der sich durch keine Bravour ersetzen liess.

[1] v. Schneider bezeichnet den Kameo als Glasabguss; die prachtvoll scharfe Arbeit schien mir entschieden geschnitten.

[2] Aus Versehen ist dieser Kameo im Kataloge als 1844 in Bologna erworben bezeichnet; er ist schon bei Beger, thes. Brandenburgicus I p. 26 abgebildet und gehörte zur altkurbrandenburgischen Sammlung.

[3] Abg. Buonarroti, osservaz. istor. sopra alcuni medaglioni ant. 1698, letzte Tafel, p. 427 ff.; danach bei Müller-Wieseler, Denkm. a. K. II[3], 10, 116. Der Grund ist gelb, dann folgt weisse, dann braune, dann wieder eine weisse Schicht. — Krause, Pyrgoteles S. 264 erwähnt das Stück fälschlich als Sardonyx-Kameo, Andere bezeichneten es als Glasmasse.

Charakteristisch ist, dass die von uns schon in hellenistischer Epoche beobachtete Verwendung von sehr feinen scharf geschnittenen parallelen Linien (vgl. S. 151) jetzt noch beliebter wird. Insbesondere giebt man gerne die Haare mit solchen ganz feinen parallelen Linien, die aber scharf und hart und von jenen eines Dexamenos ganz verschieden sind. Beispiele sind Tafel XXXIX, 25. 29; XXXVII, 20; XXXVI, 30; XXXVIII, 24. 30; XL, 3. 5. 16. 19. 22. 31. 32: XLIX, 29. 31. — Das andeutende Weiche, verschwommen Zarte mancher hellenistischer Arbeiten ist dagegen dieser Epoche fremd, da ihr die kühne Frische fehlt, die dazu gehört; es ist hier alles sauberer, schärfer, trockener und bestimmter als in den genialeren Werken der hellenistischen Künstler. Dagegen wird die dort schon zuweilen erscheinende ganz flache zarte Ausführung hier noch beliebter und wird zuweilen bis aufs höchste, zu nur geritzter Zeichnung gesteigert (Tafel XXXIX, 33; vgl. auch Tafel XLII, 57).

Dass neben der Technik der Intagli auch der der *Kameen* in dieser Epoche eine grosse Bedeutung zukommt, ward schon angedeutet. Nirgends ist es aber deutlicher, dass wir in dieser römischen Kultur nur eine Fortsetzung der hellenistischen vor uns haben als hier. Ja die römischen Kameen setzen so unmittelbar die hellenistischen fort, dass die Grenzlinie sehr schwer und vielfach gar nicht zu ziehen ist.

Die natürliche Basis für die prunkvolle Kameenkunst, der Luxus eines fürstlichen Hofes, war mit der augusteischen Epoche wieder gegeben. Es kam hier zu einem ausserordentlichen Aufschwunge der Kameenglyptik.

Die fest datierbaren Stücke sind einerseits die mit den Porträts des kaiserlichen Hauses, wovon die beiden bedeutendsten der Wiener, Tafel LVI, der gleich nach 12 n. Chr., und der Pariser Kameo Tafel LX sind, der 17 n. Chr. datiert ist, sowie andererseits die signierten Stücke des Dioskurides und seiner Söhne: der Herakles mit dem Kerberos von Dioskurides Tafel LII, 5 und das Fragment von demselben Tafel LVII, 8; der Satyr des Hyllos, des Sohnes des Dioskurides Tafel LII, 2 und der Tiberius des Herophilos, des anderen Sohnes jenes Meisters (unten Fig. 162 und S. 319). Daran schliessen sich dann die nach Art von Künstlersignatur und Arbeit der gleichen Epoche angehörigen Kameen wie Tafel LVII, 4—11 und Jahrb. d. Inst. 1889, Tafel 2, 6; S. 63 (Diodotos), und endlich schliessen sich daran die zwar der Signatur entbehrenden, aber in der Arbeit mit jenen datierten ganz übereinstimmenden; so konnten wir z. B. (im Texte zu Tafel LVI) von Tafel LII, 4 vermuten, dass es eine Arbeit des Dioskurides selbst sei.

Dioskurides zog den arabischen Sardonyx mit seiner kühleren ruhigeren Wirkung dem farbigeren indischen vor (vgl. S. 155). Er liebte es, das Bild nur in der gleichmässigen kühl grau-bläulichen oberen Schicht jenes Steines auszuarbeiten, welche sich von dem undurchsichtigen schwarzen Grunde vornehm abhob. Wir haben vermutet (zu Tafel LVI), auf Grund der Technik und des Stiles, dass die Wiener Gemma Augustea ein Werk des Dioskurides ist. Der Hauptvorzug des Künstlers, der ihn vor anderen auszeichnete, bestand in seinem Geschick, eine völlig runde, weiche, die feinsten Uebergänge mit Vermeidung jeder Schärfe und Härte bietende Modellierung zu erreichen. Künstlerisch tief unter ihm steht der Verfertiger des grossen Pariser Kameo, der flach und trocken erscheint. Er hatte sich einen indischen Sardonyx gewählt, dessen Schichten er aber etwas steif und ungeschickt verwendete, recht verschieden von der Kühnheit der hellenistischen Künstler (vgl. zu Tafel LX und oben S. 155). Eine gewisse trockene Flachheit und die Vermeidung kühnerer bunterer Wirkungen

der Steinschichten ist den Kameen dieser Epoche mit wenigen Ausnahmen im allgemeinen gegenüber den hellenistischen charakteristisch, und zwar steigern sich diese Eigenschaften mit der späteren Kaiserzeit immer mehr (vgl. Tafel LII, 9; LIX, 11).

Ausser den beiden grossen Kameen von Wien und Paris giebt es noch eine Anzahl von anderen mit bedeutenden gleichzeitigen historischen Porträts, die wir zunächst betrachten wollen.

Taf. LXI, 45 scheint Augustus oder eher Germanicus darzustellen. Allein viel bedeutender sind andere, nicht auf unseren Tafeln befindliche Stücke, deren wichtigste wir hier in Textbildern geben.

Der Hauptgruppe der Gemma Augustea nahe verwandt ist Fig. 158, ein Kameo in Wien (Sacken-Kenner, Münz- u. Antikencab. S. 418 No. 2).[1] Auch hier thront Augustus in jugendlicher Gestalt, mit etwas Bartflaum, neben Roma, die sich mit bewunderndem Ausdruck zu ihm wendet. In malerisch freiem gefälligem Motive stützt Roma den Schild auf den Schoss und deutet mit der Linken zum Himmel empor. Augustus thront feierlich und hält das Scepter und das Doppelfüllhorn, ein von den Ptolemäern entlehntes Segensattribut (vgl. den Text zu Tafel XXXVIII, 8); das Füllhorn gleicht in seiner Gestalt völlig dem der Ptolemäermünzen. Der Thron ist mit einer Sphinx geziert, wie bei den grossen Gottheiten in syrisch-phönikischem Kreise gewöhnlich (vgl. oben S. 109). Der Kameo ist vermutlich von einem alexandrinischen oder kleinasiatischen Künstler gearbeitet und stellt Augustus nach der Einnahme Alexandriens und der Neuordnung Asiens im Besitze der ihm übertragenen göttlichen Ehren der Ptolemäer und der Attaliden dar. Wahrscheinlich bezieht er sich speziell auf den dem Augustus im Vereine mit der Roma in Asien seit dem Jahre 30 v. Chr. gestifteten göttlichen Kultus, der alsbald in den Hauptorten der Provinzen Asien und Bithynien, in Pergamon und Nikomedeia prachtvolle Tempel ins Leben rief.[2] Auch in Aegypten scheint dem Augustus noch bei seiner Anwesenheit 30 v. Chr. göttliche Verehrung gezollt worden zu sein.[3] Man möchte fast vermuten, dass damals Dioskurides von Augustus entdeckt und nach Italien mitgenommen worden sei; der in dem kilikischen Städtchen Aigeai heimische Künstler könnte bis dahin mit seinen Söhnen in seiner Heimat oder in Alexandrien oder einer der Grossstädte Asiens seine Kunst ausgeübt haben. — Der Typus der Roma mit dem weichen vollen Gesicht und dem dreifachen Helmbusche sowie die feine rundliche Modellierung ist hier wie auf der Gemma Augustea, nur dass letztere eine noch viel vollendeter schöne Arbeit ist. Indes könnte dieser kleinere Kameo recht wohl ein früheres Werk desselben Künstlers, des Dioskurides sein.

Fig. 158.

[1] Vgl. Bernoulli, röm. Ikonographie II, 1, S. 52. Sal. Reinach, pierres grav. p. 3, pl. 1, 2.
[2] Gardthausen, Augustus I, 1, 468; II, 253.
[3] Ebenda I, 1, 458.

Ein prachtvoller bedeutender Kameo ist der aus den Sammlungen Strozzi und Blacas stammende im British Museum (catal. No. 1560; beistehend Fig. 159).[1] Es ist das Brustbild des jugendlichen Augustus, etwas vom Rücken gesehen, mit dem Schwertbande und der Lanze und mit der Aegis auf der Schulter. Auf dieser befindet sich nicht nur das Gorgoneion, sondern auch, weiter hinten, jener selbe bärtige geflügelte Kopf, den wir schon auf der Aegis des herrlichen St. Petersburger sog. Ptolemäer-Kameos, einer wahrscheinlich alexandrinischen, den vergötterten Alexander darstellenden Arbeit gefunden haben, und der vermutlich einen Sturmdämon darstellt (Tafel LIII, 2). Den Kopf umgiebt das königliche Diadem mit der Schleife (jetzt entstellt durch die neueren Zeiten angehörige aufgesetzte Arbeit in Gold mit kleinen Gemmen).[2] Dies Abzeichen der hellenistischen Herrscher scheint anzudeuten, dass auch dieser Kameo nicht den Augustus in Rom — hier hatte schon Cäsar das Diadem ausgeschlagen und auch Augustus anscheinend nicht angenommen — sondern den vergötterten Nachfolger der Könige des Ostens darstellt. Die Aegis aber macht es wahrscheinlich, dass er speziell als der Nachfolger der Ptolemäer gedacht ist. Denn dies Attribut des homerischen Zeus hatten sich die Ptolemäer, nachdem vermutlich Alexander schon vorangegangen war[3], ganz besonders zugeeignet; auch fanden wir ja die Aegis mit dem Windgotte ganz ebenso auf dem vermutlich alexandrinischen „Ptolemäer"-Kameo. Die breite, weiche und grosse Art der Behandlung, die sich nirgends ins Kleine und Scharfe verläuft, die in der Führung des Profils und besonders in der Arbeit der Haare, wie in der ruhigen Grösse des ganzen Ausdrucks sich zeigt, ist auffallend verwandt dem Stile der Gemma Augustea und der Werke des Dioskurides, so dass wir auch hier eine Arbeit dieses Künstlers vermuten möchten.

Fig. 159.

[1] Vgl. Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 1, S. 49 und 420; Tafel 28, 3. Sal. Reinach, pierres grav. p. 20, pl. 11, 18. Wieseler in den Abh. d. Göttinger Ges. d. Wiss. Bd. 31, 1884, Abth. II, 1 „über einige Steine des vierten Jahrh. n. Chr." wollte, auf die Ansicht von Gori zurückgehend, wegen des Diadems Konstantin II. erkennen, was Bernoulli der Erwägung wert findet — ein merkwürdiger Beweis, bis zu welchem Grade Blindheit für Kunstformen noch unter Gelehrten unseres Jahrhunderts vorkommt. Konstantinische Kunst und dieser Kameo! Als ob man die Sixtinische Madonna einem Byzantiner zuschriebe! — Der Typus kommt auch bei Tiberius vor (Impronte d. Inst. VII, 88).

[2] Indes muss das Diadem mit etwas besetzt gewesen sein; nach Gori's Zeugnis befinden sich kleine Löcher auf demselben, vielleicht zur Befestigung von Blättern aus Gold; dann hat das Ganze vielleicht ursprünglich gar nicht anders ausgesehen als der Kopfschmuck der meisten anderen kaiserlichen Kameen, der Kranz mit Schleife.

[3] Vgl. im Jahrbuch d. Inst. 1889, S. 69.

Eine kleinere Wiederholung dieses Brustbildes des Augustus befand sich in der Sammlung Marlborough und ist seltsamerweise als Commodus bezeichnet worden; es ist auf unserer Tafel LXV, 49 wiedergegeben. Es zeigt statt des einfachen Diadems das Diadem mit Lorbeerkranz. Die vorzügliche, wenn auch weniger zarte und etwas derbere Arbeit giebt Augustus in vorgerückterem Alter und könnte wohl eine spätere Arbeit des Dioskurides sein.

Ein anderer Kameo Marlborough (beistehend Fig. 160)[1] ist eine sehr feine Arbeit, aber von ganz anderer Art. Augustus trägt hier wie in einigen anderen Beispielen[2] das Strahlen-Diadem, sei es als Divus Augustus Pater nach dem Tode, wie auf den unter Tiberius

Fig. 160.

Fig. 161.

geprägten Münzen, sei es als Lebender, dann aber nicht als Römer, sondern wieder als Nachfolger der Ptolemäer, bei denen zuerst eben diese Form des Diadems, das sie als Lichtgottheit bezeichnen sollte, auf den Münzen vorkommt. Der Stil dieses Kameos ist ein ganz anderer als an den eben betrachteten. Hier ist eine subtile Schärfe und fast etwas Kleinliches. Das Weiche, Breite, Grosse, ja der rechte Zusammenhang der Einzelformen fehlt[3]; doch die Feinheit des Einzelnen entschädigt dafür; das grosse Ohr ist eine meisterhafte Leistung für sich. Die Arbeit erinnert sehr an die Art des Hyllos, des Sohnes des Dioskurides, wie sie uns der reizende signierte Kameo Tafel LII, 2 offenbart; die subtile Schärfe haben beide gemeinsam.

Eine feine Arbeit ist auch der Augustuskopf Fig. 161, ein Kameo aus dem reichen Schatze der Abtei von St. Denis, der noch seine mittelalterliche Fassung bewahrt hat (Babelon,

[1] Story-Maskelyne catal. 390. Sal. Reinach, pierres grav. p. 113, pl. 109, 7.

[2] Augustuskopf mit Strahlendiadem, über den Enden des ptolemäischen Doppelfüllhorns, auf einem mittelmässig gearbeiteten Kameo Beverley (Abdruck bei Cades; vgl. Bernoulli II, 1, S. 49, w). — Ein ganz vorzügliches Fragment im museo christ. der Vaticanischen Bibliothek zeigt Augustus mit Strahlendiadem (Haar, Wange, Auge, Stirn erhalten); es ist ein brauner Sard in Nachahmung einer von innen getriebenen Metallschale mit abstehendem Rand in 1—3 Millimeter Dicke gearbeitet; das erhaltene Fragment hat 9 cm Durchmesser; es muss ein Prachtstück von einziger Art gewesen sein.

[3] Ich gestehe deshalb vor dem Originale an der Echtheit gezweifelt zu haben. Mit Unrecht. Auch ist die Oberfläche von antiker Art, mit kleinen Erdteilchen erhalten. Die ausserordentlich feine Fassung ist beste Renaissancearbeit und stammt jedenfalls aus einer Zeit, wo man in dem Stile dieses Kameos nicht arbeiten konnte. Ich habe meine Bedenken daher völlig aufgegeben.

catal. des camées No. 234). Der Kaiser hat hier bedeutend ältere Züge als an den bisher betrachteten Stücken; er trägt einen aus Olive und Eiche geflochtenen Kranz. Die Arbeit ist der Schule des Dioskurides wohl würdig.

Eine gute, wohl in Rom gefertigte Darstellung der Büste des Augustus mit Lorbeerkranz in starkem Hochrelief, von vorne gesehen, ist in Paris (Babelon, catal. No. 233). Auch in Wien ist eine gute Augustusbüste in Hochrelief von Karneol (No. 16).

Unter den zahlreichen sonstigen Augustus-Kameen befinden sich noch manche vortreffliche[1], andere sind minder bedeutend oder mittelmässig[2]; viele sind auch falsch benannt und viele gar nicht antik.[3] — Auf Augustus aktischen Sieg bezieht sich ein interessanter, doch künstlerisch etwas römisch trockener Kameo in Wien[4], wo der Genius Augusti in der Toga, doch mit apollinischem Kopfe, langem Haare und Nimbus (galt doch Augustus als Apollos Sohn) im Triumphe von Tritonen gezogen übers Meer fährt (vgl. Taf. L, 19). Auf Augustus Gestirn, den Capricornus, bezieht sich die überaus schöne Darstellung Tafel L, 46, sowie Berlin No. 11074.

Die thronende Livia in Wien[5], die als Kybele, als Mater magna dargestellt ist und die Büste des vergötterten Augustus emporhält, ist in ihrer flachen geringen Manier dem grossen Pariser Kameo verwandt; das Auge ist flach, fast wie von vorne gebildet, die Hände sind übergross. Dagegen ist ein fragmentierter Kameo in grünem Türkis der früheren Sammlung Marlborough[6] ein ganz herrliches Werk, das in seiner weichen, runden Modellierung wieder ganz den Charakter des Dioskurides trägt. In hohem Relief stellt er Livia dar, mit feinem, etwas herabgleitenden Gewand; vor ihr der jugendliche noch knabenhafte Tiberius. Das untere Ende ist nicht erhalten. Es ist wirklich sehr wahrscheinlich ein Werk des Dioskurides. — Ein ganz ausgezeichnetes Werk ist ferner ein Florentiner Kameo mit den vereinten Köpfen der Livia und des Tiberius.[7] Bei einigen anderen guten Kameen mit weiblichen Köpfen der Familie des Augustus ist die Deutung nicht sicher, indem ausser Livia auch die Tochter Julia und die Schwester Octavia in Betracht kommen. So bei einem Kameo der Sammlung Roger[8] und einem ähnlichen im Haag[9], sorgfältigen Werken der trockenen flachen Art mit dem fast von vorne dargestellten Auge. Unsicher ist auch die Deutung des vorzüglichen in Karneol in starkem Hochrelief geschnittenen Kameo, der nebst einem den Augustus darstellenden zum Funde von Pedescia gehört (Berlin No. 11066). Eine gute echte Agrippina d. Ae. enthielt die Sammlung Marlborough.[10]

[1] In Neapel, Kameo No. 44, Kopf ohne Haarschmuck, vorzüglich. — Florenz No. 87, mit Eichkranz und Schleier, opakweiss auf hellbrauner Schicht, vorzüglich (abg. Bernoulli II, 1, Taf. 26, 2; S. 47, i). — Der angebliche Traian in Florenz No. 111, Hochrelief von vorne, ist auch Augustus.

[2] So ein Kameo der Vaticanischen Bibliothek, mit Kranz und Schleier, Toga und Scepter; so der Kameo Ludovisi mit der gefälschten Inschrift des Dioskurides, Jahrbuch d. Inst. 1888, S. 303, 3; Bernoulli, Ikonogr. II, 1, Taf. 26, 1, S. 46 f.; der im Panzer aus dem Fund von Pedescia, Berlin 11068; Kameo aus Tirlemont in Belgien, 1892 gefunden, im Besitz von Baron E. v. Rothschild; Kameo des British Mus., catal. No. 1561 u. a.

[3] Falsch benannt z. B. Paris, Babelon No. 236. 238. — Babelon führt auch eine abscheuliche Renaissancearbeit No. 240 als antik auf.

[4] Arneth, ant. Kam. in Wien Tf. 12, 2; Aus der Anomia Taf. 3; S. 206 ff. (Rossbach). Die Hauptfigur kann weder mit Arneth als aktischer Apoll, noch mit Rossbach einfach als Augustus bezeichnet werden; es kann nur der Genius Augusti gemeint sein.

[5] Bernoulli, Ikonogr. II, 1, Taf. 27, 2; S. 94 f. Sal. Reinach, pierres gr. pl. 3, 12; p. 5.

[6] Story-Maskelyne No. 403. Sal. Reinach, pierres gr. pl. 109, 10; p. 113.

[7] Bernoulli II, 1, Taf. 27, 8 (nach stumpfem Abguss); S. 95. Sal. Reinach, p. gr. pl. 6, p. 17. Die Köpfe sind opakweiss auf hellem Chalcedongrund; die Arbeit gehört zu den allerbesten der Epoche.

[8] Gazette archéol. 1875, pl. 1; p. 121. Bernoulli II, 1, S. 105. 120.

[9] Bernoulli II, 1, Taf. 27, 7; S. 105.

[10] Story-Maskelyne, catal. No. 416. Abgebildet im illustrierten Auktionskatalog 1899.

Wenn die weiblichen Glieder der kaiserlichen Familie, wie das oft geschah, mit Göttinnen identifiziert idealisiert dargestellt wurden, so sind sie für uns kaum zu bestimmen. Einige schöne Kameen dieser Art in Paris (Babelon, catal. No. 242—244)[1], die eine Frau mit den Attributen der Ceres darstellen, die das Gewand mit der einen Hand emporzieht[2], gelten als Julia, Tochter des Augustus; bei dem einen befinden sich im Bausche des Gewandes zwei kleine Kinder, die als Caius und Lucius Cäsar gedeutet werden. Zu diesen Kameen gehört aber auch das schöne Berliner Stück unserer Tafel LII, 9, das wir im Texte nur als Demeter bezeichnet haben. Doch ist die Deutung auf eine idealisierte Prinzessin schon wegen der geknoteten Binde und der Bulla am Halse angezeigt (die auch an dem Pariser Kameo No. 242 erscheint); auch ist sicher, dass diese Kameen zusammengehören und eine Person darstellen. Nach Babelon müsste es, wenn nicht die Julia des Augustus, so die Faustina d. J. sein. Diese letztere ist aber durch den Stil ausgeschlossen, der insbesondere bei dem einen fragmentierten Pariser Stück No. 244 von ganz ausserordentlicher Schönheit und rein augusteischem Charakter ist. Auch unserer Tafel LII, 9 haben wir im Texte Unrecht gethan; auch dieser Kameo kann nicht der späteren Kaiserzeit angehören; die Art seiner flachen Behandlung und der Benutzung der Schichten ist ganz wie am grossen Pariser Kameo Tafel LX, nur ist die Arbeit durchgeführter und feiner als dort. Wir halten es deshalb mit Babelon für wahrscheinlich, dass alle diese Kameen die Julia, die Tochter des Augustus, darstellen. Der grosse Kameo Carlisle im British Museum (Murray, handbook of greek archaeology pl. 13, p. 161), der auch auf diese Julia bezogen wird, ist ganz allgemein und ideal; der iulisch-claudischen Dynastie gehört er jedenfalls an, und stellt wegen des Diadems wohl die Person einer Kaiserin als Göttin dar.

Fig. 162.

Zwei kaiserliche Prinzen augusteischer Epoche geben die zwei vorzüglichen Kameenbüsten in Hochrelief in Paris No. 247. 248 wieder, die als Caius und Lucius Cäsar bezeichnet werden. Auch der Hochreliefkameo bei Bernoulli, Ikonogr. II, 1, Tafel 26, 11, S. 177 ist ein treffliches Werk dieser Zeit, aber ungewisser Deutung.

Tiberius ist häufig in Kameen dargestellt worden. Einiges haben wir schon erwähnt, wie den grossen Pariser und die feinen Kameen Marlborough und Florenz. Einen guten Kopf haben wir Tafel L, 51 gegeben. Eine vorzügliche Darstellung des jugendlichen Tiberius mit etwas Bartflaum (nicht des Augustus, wie man gewöhnlich deutet), ist die des Herophilos, des Sohnes des Dioskurides, in Wien, beistehend Fig. 162.[3] Der Sohn erstrebt hier die feine runde Modellierung und den grossen Stil des Vaters, doch ist er trockener und schärfer und erreicht die weiche Freiheit und Lebendigkeit nicht, die jenen auszeichnen.

Wahrscheinlich Tiberius stellt auch der fragmentierte grosse Kameo in Wien umstehend Fig. 163 dar; auch hier ist etwas Bart angedeutet; der Kameo gehört aber schon zu den trockeneren, steiferen Arbeiten; das Auge ist flach und hart, fast von vorne gebildet. Doch ist die ganze Ausführung von grösster Sorgfalt und Feinheit im einzelnen. — Sicher nicht

[1] Vgl. Bernoulli II, 1, S. 128.
[2] Auch die Agrippina d. J. genannten Pariser Kameen, No. 281. 282 zeigen dasselbe Motiv und stellen wohl dieselbe Person dar.
[3] R. v. Schneider, Album Taf. 43, 2. Jahrbuch d. Inst. 1888, Taf. 11, 2; S. 305 f. Bernoulli, Ikonogr. II, 1, Taf. 26, 5; S. 50.

Tiberius im Alter, wie die frühere von Babelon noch wiederholte Deutung will, sondern eher etwa Galba ist ein Brustbild mit Aegis in Paris zu nennen, das Rubens einst gezeichnet hat (Paris, Babelon No. 251).

Antonia, die Gemahlin des älteren Drusus und Mutter des Germanicus und des Claudius ist auf einem vorzüglichen Hochreliefkameo, der von dem Künstler Saturninus signiert ist, dargestellt (Jahrb. d. Inst. 1888, Tafel 11, 3; S. 318)[1]; Germanicus auf einem nicht sehr hervorragenden, von Epitynchanos signierten fragmentierten Kameo im British Museum (catal. No. 1589; Jahrb. d. Inst. 1888, Tafel 11, 1. S. 319). Ein bedeutender grosser Kameo in Paris (Babelon No. 265) wird gewöhnlich als Apotheose des Germanicus gedeutet; doch hat Bernoulli (Ikonogr. II, 1, S. 234) begründete Einwendungen gemacht, die Babelon nicht entkräftet hat. Mir scheinen die Züge des Profils am meisten mit denen des Claudius übereinzustimmen, der hier jugendlich vergöttert dargestellt sein wird. Er sitzt, mit der Aegis angethan, das ptolemäische Doppel-Füllhorn in der Linken, in der Rechten den Lituus, auf dem Adler als vergöttert; Victoria schwebt auf ihn zu. Dieser ganze Konsekrationstypus ist wahrscheinlich alexandrinisch ptolemäischen Ursprungs.

Fig. 163.

Für Claudius sind überhaupt mehrere hervorragende Kameen geschnitten worden. Als Triptolemos und Demeter auf dem Drachenwagen erscheinen Claudius und seine Gemahlin Messalina, auf einem schon durch seine schöne bunte Farbenwirkung auffallenden Sardonyxkameo in Paris (Babelon No. 276). Es ist dabei daran zu erinnern, dass Claudius die eleusinischen Mysterien nach Rom verpflanzen wollte. Ein hochbedeutendes Stück aber ist der grosse Kameo in Wien (beistehend Fig. 164, etwas verkleinert)[2], der vier Brustbilder auf zwei Doppel-Füllhörnern aufsitzend zeigt, zwischen denen ein Adler steht und unterhalb deren allerlei Waffen angeordnet sind. Das vordere Brustbild links stellt unzweifelhaft Kaiser Claudius dar, angethan mit der Aegis und mit dem Eichenkranze im Haar. Die Frau neben ihm mit Mauerkrone und Aehrenkranz ist entweder seine Gemahlin Messalina, oder wahrscheinlicher die jüngere Agrippina, seine schöne Nichte, die er nach Messalina's Sturz heiratete. Der Jüngling gegenüber ist wahrscheinlich der früh verstorbene Germanicus, dessen Andenken Claudius so hoch hielt, mit Paludamentum und Eichenkranz. Der weibliche Kopf dahinter stellt dann seine Gattin, die ältere Agrippina, mit lorbeerbekränztem Helme als „mater castrorum"

[1] Eine moderne Kopie davon, nicht das Original, scheint der seit 1879 in Paris befindliche Kameo, Babelon, catal. No. 260.

[2] v. Schneider, Album Taf. 44, 1. Bernoulli II, 1, Taf. 31, S. 370 ff. Sal. Reinach, pierres gr., Titelbild und p. 4, 7. Grösse 0,12 × 0,15.

dar. Der Kameo ist eine überaus sorgfältige und feine Arbeit. Die Profile sind sicher, klar und scharf, die Modellierung trotz der Flachheit, welche die Steinschichten verlangten, eine ziemlich reiche und feine; das Ohr des Germanicus besonders ist ausserordentlich gut gearbeitet, ähnlich wie an dem Augustus Marlborough. Ich möchte vermuten, dass auch dieser Kameo von einem der Söhne des Dioskurides, und zwar etwa von Hyllos, herrührt, an dessen signierten Kameo Tafel LII, 2 die ganze Art der Arbeit erinnert. Die Inspiration zu dem Ganzen hat aber auch hier wieder die alexandrinische Kunst der Ptolemäer gegeben. Dahin weisen die charakteristischen Doppelfüllhörner nebst dem Adler, sowie die ganze Idee der vereinigten Brustbilder, die wir bei den grossen sogenannten Ptolemäerkameen und den Ptolemäermünzen fanden (Tafel LIII).

Fig. 164.

Claudius muss die Kameenkunst besonders begünstigt haben. Wir finden sein Bild noch mehrfach auf bemerkenswerten Kameen. Die Sammlung Marlborough enthielt ein gutes Brustbild des Claudius nach links, mit der Aegis und dem Eichenkranz[1]; die Arbeit desselben ist freilich etwas derb und lange nicht so fein wie am Wiener Kameo, giebt aber den eigentümlich umflorten pathetischen Blick des gelehrten Kaisers trefflich wieder. Sehr ähnlich ist ein Kameo in Paris, nur dass hier ein Lorbeerkranz im Haare liegt.[2] Ein zweites Brustbild in der früheren Sammlung Marlborough[3], nach rechts gewandt, ist eine ebenso echte gleichzeitige und etwas feinere Arbeit. Stehend, mit der Aegis um die Hüften und dem Blitz als Jupiter, zeigt den Claudius der Tafel LXV, 48 gegebene Kameo Marlborough. Claudius ist auch in dem grossen Kameo in Wien, umstehend Fig. 165[4], dargestellt, der den Kaiser in starkem Relief als Triumphator (wohl nach dem Siege über die Briten) mit der Toga, dem Lorbeerkranz und dem Scepter wiedergiebt. Der Kopf ist fast ganz rund herausgeabeitet. Der gewählte Stein ist, wie bei diesen Hochreliefs regelmässig geschah (vgl. oben S. 313), nicht der mehrschichtige Sardonyx, sondern ein einfarbiger Stein, und zwar Chalcedon.

Doch alle diese Werke übertrifft an Schönheit bei weitem der herrliche grosse Kameo (von 19½ cm Höhe) zu Windsor Castle (Fig. 166)[5], eine Arbeit ersten Ranges. Hier sind

[1] Story-Maskelyne No. 422. Abgebildet in der illustrierten Ausgabe von Christie's Auktionskatalog vom Juni 1899. Der Stein befindet sich in einer herrlichen Renaissancefassung, ähnlich der des Kameo Taf. LVIII, 6 in Florenz.

[2] Babelon, catal. No. 269 (pl. 27).

[3] Story-Maskelyne No. 423.

[4] v. Schneider, Album Taf. 43, 1; Bernoulli II, 1, S. 343; Taf. 28, 2; Reinach, p. gr. p. 4, 5. Grösse 0,14 × 0,105.

[5] Nach Archaeologia vol. 45, 1877, pl. 1, p. 6ff., wo der Kameo von Fortnum sehr gut gewürdigt und als Claudius erkannt wird, nachdem King die unglaublich verkehrte Behauptung aufgestellt hatte, das sei „an easily recognised portrait of Constantius II.“ Wieseler schlug statt dessen Constantin II. vor! Vgl. ferner Bernoulli II, 1, S. 342. 354. 421.

die wesentlichen Züge des Claudius in präziser klarer Form festgehalten[1], aber gehoben, idealisiert durch Jugendlichkeit und erhabenen Ausdruck. Die Wange ist hier nicht eingefallen wie sonst, und der scharfe Faltenzug von Nase zu Mund ist weggeglättet; der Claudius eigene umflorte Blick ist ins Erhaben-Pathetische gesteigert. Doch den am meisten bezeichnenden Zug von Claudius Profil, das charakterlose schwächliche Kinn, in dem sich die Haltlosigkeit des Mannes so deutlich ausprägte, konnte der Künstler nicht umgehen; er suchte nur durch die

Fig. 165.

Fig. 166.

stolze gehobene Haltung des Kopfes dessen Wirkung zu schwächen. Der Kaiser trägt den Lorbeerkranz mit Schleife, den Panzer mit der Aegis und dem Gorgoneion auf der Brust, das Cingulum, das Schwert mit Adlergriff an der Seite und die Lanze über der Schulter. Alle Einzelheiten sind mit grösster Liebe und Feinheit ausgeführt. Der Künstler verwendete vier Schichten des schönen Steines. Die ungewöhnliche Einfassung mit dem Eierstab (die aber auch an einem Florentiner Kameo der Livia, No. 93, wiederkehrt) ist nicht etwa später zugefügt, sondern ursprünglich. Es ist kein Zweifel, dass dieses dem Augustus des Britischen Museums (Fig. 159) voll ebenbürtige, den Wiener Kameo mit den Füllhörnern an feiner,

[1] Es ist mir unbegreiflich, wie Bernoulli zwischen Claudius und Nero schwanken konnte: bei Nero sind ja doch das vorspringende Kinn und die starke Fülle des Untergesichtes die unerlässlichen Hauptzüge, und gerade diese Teile sind hier ganz anders und stimmen mit Claudius; aber auch Auge, Stirn, Nase, Vorderhaar sind bei Nero sehr verschieden und stimmen hier im wesentlichen durchaus zu Claudius.

lebendiger, weicher Modellierung übertreffende Werk von einem Künstler ersten Ranges herrührte. Hatten wir bei letzteren an Hyllos gedacht, so steht dieser Kameo der Art des Vaters Dioskurides näher und rührt vielleicht auch von einem seiner Söhne her, der dem Vater besonders nahe kam.

Künstlerisch viel geringer, doch gegenständlich interessant sind dann die folgenden claudischen Kameen: vor allen der grosse — einer der grössten existierenden Kameen — im Haag, den wir auf Tafel LXVI wiedergegeben und dort erläutert haben. Hiezu kommt nun ferner der Trierer Kameo.

Die berühmte Ada-Handschrift, der sog. codex aureus zu Trier, enthält auf dem Deckel einen 0,107 × 0,085 grossen Sardonyx-Kameo (beistehend Figur 167).[1] Wieseler, Hettner und, wenn auch zweifelnd, Bernoulli erklären die fünf Personen als Glieder der Familie Konstantin's. Ich habe das Original in Trier gesehen und kann darnach versichern, dass die Datierung in konstantinische Epoche durch den Kunstcharakter einfach ausgeschlossen wird. Es ist daher nicht nötig, über jene Deutung ein Wort weiter zu verlieren. Der Kameo ist zwar eine sehr geringe und äusserst flüchtige, ja rohe Arbeit; aber er ist völlig im Stil der Werke des ersten Jahrhunderts gehalten, wie auch die Kopftypen die für diese Epoche charakteristischen sind. Hettner giebt als Gründe gegen die Datierung ins erste Jahrhundert an: „der steife Stil“ — er lege doch einmal etwas wirklich Konstantinisches neben diesen Kameo! —, dann „die einförmige Nebeneinanderstellung der Brustbilder“ — ist dies nicht gerade echt älterrömisch? man erinnere sich an die zahlreichen Grabmäler der Zeit vom Ende der Republik und dem Anfang der Kaiserzeit, wie an die zwei Prachtstücke in Sammlung Lansdowne, wo genau so einförmig wie hier die fünf Brustbilder nebeneinander gereiht sind! —, dann „die in gleichmässigen Partieen in die Stirne herabfallenden Haare“ — ist das denn nicht gerade das allbekannte Zeichen gerade der Porträts der iulisch-claudischen Zeit? —; Hettner irrt ferner auch darin, dass er die vierte Figur von links als männlich ansieht[2]; sie ist, wie der erhaltene Rest der Haare zeigt, weiblich. Die Deutung von Mongez auf Claudius und seine Familie ist, der rohen und ganz allgemeinen Wiedergabe der Gesichtszüge wegen, zwar nicht sicher zu stellen, passt aber auf Zahl und Alter der Dargestellten am besten. Die beiden schon durch die Grösse als die Hauptpersonen gekennzeichneten wären Claudius und Messalina,

Fig. 167.

[1] Nach der grossen Publikation „Die Trierer Ada-Handschrift“, Leipzig 1889, Taf. 2. Vgl. ebenda S. 116 ff. den Text von F. Hettner mit Angabe der älteren Litteratur. Dazu Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 3, S. 227 ff.

[2] Bernoulli zweifelte mit Recht daran (a. a. O. 229).

die zwei kleinen ihre Kinder; die Frau im Schleier links muss eine Verstorbene sein, etwa Claudius Mutter Antonia. Die „Brüstung", über der sich die Büsten erheben, erklärt sich durch den grossen Berliner Kameo Fig. 170, wo die Adler ganz ebenso verwendet sind und die „Brüstung" deutlicher als Rand eines Triumphwagens verständlich ist, den die Adler in die Luft emportragen. Der Trierer Kameo ist mehr noch als der Haager ein Zeugnis, dass neben vorzüglichen griechischen Künstlern in der Zeit des Claudius auch geringe römische im Kameenschnitt arbeiteten. — Es sei schliesslich noch erwähnt, dass auch der St. Petersburger $9 \times 9^1/_2$ cm grosse Sardonyxkameo, der in Hochrelief die Brustbilder eines Kaisers in Panzer und Aegis und seiner Gemahlin als Roma mit dem Helme zeigt (Mongez, icon. rom. Taf. 61, 5; Bernoulli II, 3, 326, k), nicht das geringste mit Konstantin zu thun haben kann; auch er ist sicher eine Arbeit des ersten Jahrhunderts und stellt wahrscheinlich Claudius (verwandt Fig. 165) dar.

Fig. 168.

Messalina neben Claudius als Brustbilder scheint der Kameo der coll. Tyszkiewicz pl. 33, 2 darzustellen. Messalina mit ihren zwei Kindern giebt ein schöner Pariser Sardonyx wieder (Babelon No. 277), der in der Arbeit ganz den guten Claudius-Kameen gleicht. Vor der Brust der Kaiserin kreuzen sich zwei Füllhörner, aus denen die Brustbilder der Kinder aufsteigen, von denen das Mädchen Octavia bereits mit Roma identifiziert ist und den Helm trägt.

Nicht sicher bestimmbare Frauenporträts der claudischen Epoche, an ihrer Haartracht leicht kenntlich, giebt es mehrere auf Kameen; besonders gut der Pariser, Babelon No. 280, der mit Wahrscheinlichkeit als Agrippina d. J. erklärt wird.

Auf Nero ist wenigstens ein grösserer Kameo zu beziehen: es ist der in der Bibliothek zu Nancy (beistehend Fig. 168).[1] Dieser ist ein Sardonyx von $0{,}071 \times 0{,}06$ Grösse, der dieselbe Darstellung zeigt wie der oben S. 320 besprochene und von uns auf Claudius bezogene Pariser Kameo No. 265 mit dem apotheosierten sog. Germanicus. Hier sitzt Nero ebenso auf dem Adler, mit der Aegis um die Brust und dem Füllhorn in der Linken; nur hält die Rechte statt des Lituus die Victoria selbst, die auf den Kaiser zuschwebt, dessen Kopf mit Lorbeer bekränzt ist und die Züge des Nero, sein fettes Untergesicht und den ihm eigenen kurzen, gekräuselten, Kinn und Lippen völlig frei lassenden Backenbartflaum, so deutlich wiedergiebt, dass man sich nur wundern muss, dass die alte Deutung auf Hadrian nicht längst beseitigt ist.[2] Vergleicht man den Kameo in Bezug auf seine künstlerische Qualität mit jenem Pariser des sog. Germanicus, so erkennt man deutlich, wie unter Nero die Kameenkunst schon verfiel. Jene weiche Frische der Modellierung ist hier nicht mehr zu finden.

[1] Bulletin monumental vol. 49, 1883, Tafel zu p. 458 ff. (Léon Germain). Erwähnt bei Bernoulli, röm. Ikon. II, 2, S. 118 c; 127.

[2] Bernoulli zwar erkannte, dass der Kopf mit Hadrian gar nichts zu thun hat und erinnerte auch an Nero, wagte aber in seiner schwankenden Art nicht sich bestimmt zu äussern.

Mit der claudischen Dynastie geht auch die Blüte der Kameenkunst dahin. Nicht nur die grossen Prachtkameen hören jetzt auf, sondern selbst die bescheideneren kleineren Porträtkameen werden von nun an ganz spärlich. Aus den Folgezeiten, der flavischen und trajanischen Epoche, und noch weniger aus den späteren, ist (wenn man die falsch gedeuteten Stücke abzieht) kein einziger hervorragender Kameo zu erwähnen.[1] Die ganze Klasse der an die

Fig. 169.

Ptolemäerkunst anknüpfenden idealisierenden Porträtkameen ist nur der iulisch-claudischen Dynastie eigen und stirbt mit ihr aus. Das wenige, das in der späteren Kaiserzeit an Porträtkameen hervorzuheben ist, werden wir später erwähnen.

Dagegen müssen wir hier noch zwei ganz grosse Kameen besprechen, die man fälschlich in späte Zeit gesetzt hat. Zunächst den Kameo Marlborough, der jetzt ins Britische Museum gelangt ist (beistehend in Photographie nach dem Originale Fig. 169).[2] Er ist in einem sehr

[1] Der grosse Titus-Kameo in Florenz No. 110 (Gori 1, 17, 2) mit Aegis, Scepter und Kranz zeigt schon deutlich den Verfall der Kameenkunst. — Der Traian in Florenz No. 111 ist, wie oben S. 318 Anm. 1 bemerkt, vielmehr Augustus. Der Trajan in Paris, Babelon No. 289 ist eine gute, aber doch nicht hervorragende Arbeit. Der angebliche Vater Trajans in der früheren Samml. Marlborough (Story-Maskelyne No. 452; Sal. Reinach, p. gr. pl. 114, p. 118) ist vielmehr ein Unbekannter (nicht Kaiser) des 1. Jahrh. — Der Hadrian in Paris, Babelon No. 291, ist Renaissancearbeit. — Unter den Gemmen am Schreine der hl. drei Könige zu Köln befindet sich ein grösserer Kameo, der einen Kaiser des iulisch-claudischen Hauses (der, wenn ein genaueres Studium des Stückes gestattet werden wird, auch zu bestimmen sein wird) mit der Aegis thronend darstellt, Victoria vor ihm. Verwandt der fragmentierte Kameo No. 90 in Florenz.

[2] Story-Maskelyne No. 482. Sal. Reinach, p. gr. p. 119. Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 3, Taf. 55 (nach Gipsabguss); S. 249 ff. Wieseler in den Abhandl. d. Göttinger Ges. d. Wiss. Bd. 31, 1884, S. 24 ff. (über einige beachtenswerte geschn. Steine d. 4. Jahrh. n. Chr.).

schönen grossen Sardonyx (17 × 22 cm) von vier Lagen geschnitten. Er ist mehrmals gebrochen; die rechte untere Ecke mit der thörichten Gewand- und Panzerandeutung[1] ist in Gold ergänzt; natürlich ist auch der goldene Rahmen modern. Die Lagen des Steines gestatteten nur ganz flache Arbeit. Die Lagen sind mit etwas ängstlicher Sorgfalt, aber sehr geschickt benutzt. Es sind zwei Brustbilder einander gegenübergestellt. Das weibliche trägt einen Kranz von Eichlaub mit Aehren, Granatäpfeln und Mohnköpfen, dazu ein Diadem; auf der Brust der Isisknoten und das gefranste ägyptische Gewand. Das männliche Brustbild hat einen Eichkranz und Widderhörner, auf der Brust die Aegis. Von wirklichen Porträtzügen kann nicht die Rede sein; beide Köpfe sind ganz allgemein und ideal. Und doch beziehen sie sich gewiss auf ein kaiserliches Paar; denn einfache Götterbilder sind es auch nicht. Der Eichkranz ist bei den kaiserlichen Kameenbildnissen der iulisch-claudischen Zeit ausserordentlich beliebt. Ebenso die Aehren, Granatäpfel und Mohnköpfe, die, genau so wie hier stilisiert, an den weiblichen Bildnissen jener Kameen gewöhnlich sind. Vor allen aber spricht die Bulla am Halse der Frau für eine Kaiserin; diese Bulla ziert in ganz gleicher Form wie hier regelmässig den Hals der Frauen der iulisch-claudischen Dynastie auf den Kameen. Das Stirnhaar der Frau ist gerade so gewellt wie an den Frauenporträts der claudischen Zeit, und auch die vor dem Ohr herabhängenden Löckchen finden sich ebenso dort (vgl. z. B. Paris, Bab. No. 280); auch der Ohrring hat die gleiche Form wie dort. Das hinten herabfallende Haar, sowie die auf die Brust fallenden Locken sind dagegen wie an Idealköpfen gestaltet, und zwar nach Art des strengen Stiles, so wie an den Junobüsten des Typus Tafel LVII, 11, die diesem Kameo gleichzeitig zu sein und auch eine vergötterte Kaiserin darzustellen scheinen. Der Mann hat ruhige, milde, ideale Züge und sein Haupt- und Barthaar sind mit grosser Sorgfalt gelockt, in der liebevoll peinlichen, aber etwas ängstlichen kleinlichen Art dieses Künstlers. Keine einzige Form weist auf die spätere Kaiserzeit; dagegen deuten alle fest greifbaren Punkte auf engsten Zusammenhang mit den Werken der claudischen Epoche. In Aeusserlichkeiten nicht nur, sondern auch in der stilistischen Behandlung des Auges, des Haares, der Züge des Gesichtes, ist der Kameo claudischen Frauenporträts wie der Agrippina d. J., Paris, Babelon No. 280, aufs nächste verwandt. Man ist weit von der Wahrheit abgeirrt, indem man an Marc Aurel und Faustina oder Commodus und Crispina dachte; es besteht der stärkste Gegensatz zu den Kopftypen und dem Stile jener Zeit der Antonine. Ganz ungeheuerlich aber und wieder nur bei völliger Kunstblindheit erklärlich ist die neueste Annahme von Wieseler und Bernoulli, wonach Julianus Apostata und Helena hier dargestellt wären. — Wir setzen auch diesen grossen Kameo in die claudische Epoche. Da die Köpfe ganz idealisiert sind und auch der Mann völlig die idealen Formen eines hohen Gottes und den Haar- und Bartschmuck des Zeus hat, so ist eine Benennung auf Grund der Kopftypen ausgeschlossen; diese kann nur der Datierung folgen; wegen der Aegis ist der Mann ein Kaiser: es wird Claudius und eine seiner Gemahlinnen sein. Wie er sich als Triptolemos mit der Messalina als Demeter darstellen liess, so hier als ein Jupiter Ammon mit der Gemahlin als Isis-Ceres. Die subtile, gewissenhafte, aber trockene Manier des Künstlers mochte dem gelehrten Alten eben gefallen.

Ein leider verschollener grosser Kameo der alten kurbrandenburgischen Sammlung, von dem mir nur die Abbildung bei Beger, thesaurus Brandenburgicus I p. 130 bekannt ist, stellte einen ähnlichen bärtigen Idealkopf mit Kranz von Epheu, Aehren und Mohn und mit der Aegis auf der Brust dar.

[1] Die Wieseler und Bernoulli für antik angesehen haben, da sie nur nach der Photographie eines Abgusses urteilten.

Der andere nicht minder grosse Kameo, den wir hier zu nennen haben, ist der des Berliner Museums (Katal. No. 11056; Grösse 0,185 × 0,215; beistehend Fig. 170). Dieses merkwürdige Stück steht ganz vereinzelt da. Es ist in ganz anderer Weise als der Marlborough'sche in einen Sardonyx von vier Schichten geschnitten, mit derber kühner Flüchtigkeit. Wegen dieser freien malerischen Behandlung der Schichten habe ich früher an die Möglichkeit vorkaiserlicher Entstehung gedacht, die ich aber aufgegeben habe angesichts der lieblos flüchtigen, groben Ausführung, die namentlich an manche Edelsteinrundwerke sowie an die Chalcedon-Phalerae der Kaiserzeit erinnert. Die lebhaft bunte Behandlung der

Fig. 170.

Sardonyxschichten fanden wir auch an dem Triptolemos-Kameo des Claudius. Die Adler des Berliner Stückes aber sind verwandt dem der sog. Germanicus-(Claudius-)Apotheose (Paris No. 265), oder dem Wiener, Arneth, ant. Kameen Taf. 2, 3, nur gröber und geringer, mehr dem Adler des Kameos von Nancy (Fig. 168) gleich, doch immerhin flotter und lebendiger als letzterer; vor allem sind die beiden Adler aber ganz überraschend ähnlich den zweien des Trierer Kameo (oben Fig. 167), mit welchem der Berliner auch die flüchtige Art der Arbeit gemein hat sowie die eigentümliche Komposition, die von den Adlern gehaltene oder emporgetragene Wagenbrüstung mit den darüber erscheinenden Halbfiguren. Die beiden Kameen müssen aus derselben Zeit stammen. Und auch hier ist eine Entstehung in später Kaiserzeit, an die Bernoulli nach dem Vorgange von Sandrart und Mariette dachte, ganz ausgeschlossen durch die freie kühne Manier der Arbeit und die Art der Modellierung des best ausgeführten Teiles, des Kopfes des Mannes. Wir dürfen auch diesen grossen Kameo nur ins erste Jahrhundert n. Chr. setzen. Von einem Bildnischarakter des männlichen Kopfes kann aber auch hier keine Rede sein; es ist ein ganz allgemein idealer Heldenkopf

mit kräftigem Barte, den Heraklestypen etwas verwandt. Es handelt sich um die Vergötterung eines Helden, der das Palladion auf der Hand trägt und von einer Stadtgöttin bekränzt wird. Der Held trägt den Panzer der römischen Imperatoren. Ich möchte vermuten, dass hier der vergötterte Aeneas, der Divus Pater Indiges mit dem troischen Palladion gemeint ist, der von der Stadtgöttin von Lavinium, von wo das Palladium später nach Rom gekommen sein sollte, bekränzt wird. Wir wissen von Claudius, dass er in seinem Gelehrten-Eifer für die Wiederherstellung uralter Kulte und Bräuche auch Lavinium, der Stadt des Aeneas und der Penaten, seine Aufmerksamkeit geschenkt, und selbst den Brauch der jährlichen Erneuerung des uralten Bündnisses zwischen Rom und den Laurentern von Lavinium wieder belebt hat.[1] In die claudische Zeit wird daher auch dieser Kameo gehören. So kommen wir zu derselben Datierung wie bei dem Trierer von uns aus künstlerischen Gründen als gleichzeitig erkannten Kameo, der, wie wir sahen, auch claudisch ist.

Hier endlich lässt sich auch der „Onyx von Schaffhausen", der im Schaffhausener Archiv aufbewahrte 0,095 × 0,078 grosse, in einer prachtvollen, mit goldenen Löwen und Greifen und vielen Edelsteinen gezierten mittelalterlichen Fassung befindliche Sardonyx-Kameo anschliessen, der die Figur der Pax Augusta, der Personifikation des Friedens des Kaiserreiches in demselben Typus wie die Münzen des Galba darstellt (Fig. 171).[2] Die Göttin trägt das Füllhorn und das Kerykeion mit geknoteter heiliger Binde und einem Oelkranz im Haar. Das Motiv der auf eine Säule gelehnten Gestalt war bei milden Göttinnen in der klassischen griechischen Kunst sehr beliebt. Am Halse hängt die charakteristische römische Bulla, wohl auch hier das Zeichen, dass eigentlich die Kaiserin als Friedensgöttin gemeint ist. Der Kameo ist eine feine, sorgfältige Arbeit von klassizistischem Stile. Dass sie der früheren Kaiserzeit angehört, ist als gewiss anzusehen; vielleicht stammt das Stück eben aus der Zeit, wo der Typus auf den Münzen auftritt, der des Galba; vielleicht gehört es auch der iulisch-claudischen Zeit an, denn der Typus wird doch wohl schon in dieser Epoche geschaffen sein.

In Beziehung zum iulischen Kaiserhause steht gewiss auch der grosse Florentiner Kameo (Durchm. 0,137; Gori I, 19; Sal. Reinach pl. 11), der die Stammmutter des Hauses Venus, über ihr den Stern, mit Mars in archaistischem Stile vereint zeigt; Mars ist spendend dargestellt; Amor ist der Opferdiener.[3]

Wir gewinnen so den Uebergang zu den Kameen mit den mythologischen Gegenständen. Nach den bei den historischen gewonnenen Resultaten dürfen wir erwarten, dass auch sie im grossen Ganzen nur der früheren Kaiserzeit angehören. Dies wird bestätigt, wenn wir den Stil und die Behandlung der Gegenstände betrachten. Hier finden wir überall engen Zusammenhang mit der Kunst jener früheren Epoche. Die signierenden Künstler scheinen alle ungefähre Zeitgenossen des Dioskurides zu sein (vgl. oben S. 314). Zu den charakteristischen Intagli der späteren Kaiserzeit finden sich unter den Kameen gar keine Parallelen. Die Renaissanceepoche hat die Massenfabrikation geringer roher Kameen gekannt; der Antike ist diese Erscheinung fremd geblieben.

[1] Vgl. Preller-Jordan, röm. Mythol. II, S. 331.

[2] Nach „Der Onyx von Schaffhausen", Jubiläumsschrift des histor.-antiquar. Vereins von Schaffhausen, Zürich 1882, mit Text von J. J. Oeri; hier ist auf Tafel 4 auch ein Exemplar der Münze des Galba gegeben.

[3] Die bisherigen Deutungen auf Antonius, Julian, Spes, Luna, Isis sind evident falsch. Der Kameo gehört nach seiner Arbeit zweifellos in die erste Kaiserzeit.

Wie bei den historischen Kameen, so ist auch bei den mythologischen zunächst der enge Anschluss an die hellenistische und speziell die alexandrinische Kunst unverkennbar. Der Uebergang der hellenistischen Kameen in die der Kaiserzeit ist bei den Stücken mit mythologischen Stoffen schwer oder gar nicht zu fixieren. Sehr häufig müssen wir es offen lassen, ob ein Stück hier oder dorthin zu rechnen ist.

Fig. 171.

Der hellenistische Charakter, welcher der Kameenkunst von Haus aus anhaftet, ist ihr auch in der Kaiserzeit zumeist erhalten geblieben. Die Kameen unterscheiden sich von den Intagli der gleichen Epoche dadurch, dass sie dem Klassizismus nur wenig Eingang gestatteten und dass sie allzeit als ihr heimisches Gebiet nicht jene ältere Kunst vor Alexander, nach welcher die Klassizisten ihre Blicke richteten, sondern die freie, heitere, malerisch realistische Weise der hellenistischen Epoche betrachteten. Klassizistische Motive, wie der Reiterjüngling Tafel LVIII, 11[1], oder der steife Heratypus Tafel LIX, 11 (der übrigens wahrscheinlich eine vergöttlichte Kaiserin darstellt; vgl. S. 333) oder Archaistisches wie der oben erwähnte Florentiner Kameo sind vereinzelte Erscheinungen unter den Kameen.

[1] Auch der Mus. Worsl. I, 83, 5; p. 144 publizierte Kameo mit dem auf klassische Vorbilder zurückgehenden Jüngling, der eine Amazone vom Rosse reisst, gehört hierher.

Der Zusammenhang mit Alexandrien offenbart sich zunächst in dem nicht ganz seltenen Vorkommen ägyptischer Gottheiten in ägyptischem (Tafel L, 45; Paris, Bab. No. 137—139) oder alexandrinischem Stil (Paris, Bab. No. 140—144; Marlborough No. 283).

Am beliebtesten sind aber Darstellungen aus dem bakchischen und aphrodisischen Kreise. Der bakchische Thiasos beim Gelage und Tanz ist ein immer neu variiertes Lieblingsthema (vgl. die Beispiele Tafel LVII, 18. 19. 20. 21. 24; LXIV, 20. 22. 23; LXV, 46)[1], wobei so originelle reizende Motive erscheinen, wie das Pantherkätzchen, das mit Mänadenmilch aufgezogen wird. Auch die Kentaurin, die ihre Jungen säugt (Tafel LVIII, 10), gehört hierher; die Kentauren sind auf diesen Kameen durchaus Glieder des bakchischen Thiasos.[2] Auch das fragmentierte erotische Symplegma des Dioskurides Tafel LVII, 8 gehört in den bakchischen Kreis. Eine Lieblingsfigur auf den Kameen dieser Epoche ist der üppige, weich gelagerte, träumerische Hermaphrodit, der von Erotenkindern umspielt und bedient wird (Tafel LVII, 23).[3] Dann sind Eros und Psyche natürlich Hauptgestalten; sie erscheinen hier auch nicht selten als Genossen des bakchischen Thiasos, wobei dann die armen Psychen, von ihrem Peiniger Eros gezügelt, den Triumphwagen des Bacchus ziehen müssen. Vgl. die Beispiele Tafel LVII, 9. 11. 12. 13. 14. 15. 16; LXII, 25; Berlin 11055 und den sehr ähnlichen vollständigeren Petersburger Kameo bei Stephani, Compte rendu 1881, Tafel 5, 15 = Müller-Wieseler, D. a. K. II, 692).[4] Die Gewalt des Eros wird durch Kombination mit Herakles angedeutet (Tafel LXIV, 19) und Herakles, der gewaltige Held selbst, von Eroskindern gehöhnt und gegängelt gebildet (Tafel LXV, 47). Herakles wird in einer anderen reizenden Komposition von Omphale, der Eros behilflich ist, gebadet und gekämmt (Stephani, Compte rendu 1881, Tafel 5, 16; S. 115). Eros aber schleppt einmal auf der Schulter gar die grosse schwere Aegis fort (Kameo der Samml. Sir Robinson in London).

Fig. 172.

Dann ist die Lichtgöttin Eos besonders beliebt (vgl. zu Tafel LXII, 5; LII, 5; LXIII, 49; letzteres Stück geben wir beistehend, Fig. 172, der schönen Farbenwirkung wegen, nach dem Originale nochmals wieder).[5] Ein Kameo der Ermitage zu St. Petersburg von guter, an

[1] Vgl. auch die Florentiner Kameen Gori, mus. Flor. I, 92, 1—3. 6; 93, 2. 3 (Sal. Reinach, p. gr. pl. 44); 92, 2 = unsere Taf. LVII, 19. Vgl. ferner die Pariser, Babelon No. 77. 79. 80; die Wiener Kameen Arneth, d. ant. Cameen Taf. 13, 5; 18, 1; den Petersburger Kameo Stephani, Compte rendu 1881, Taf. 5, 17 und den Neapler Arch. Ztg. 1847, Taf. 9, 2, der eine durch zwei Figuren erweiterte Replik von unserer Taf. LXIV, 22 ist. In Neapel sind indes noch mehrere vortreffliche Kameen dieser Art. — Ein fragmentierter ausgezeichneter Kameo in Wien, einen knieenden, jugendlich zarten einschenkenden Satyr mit langem Nackenhaar darstellend, verdient noch hervorgehoben zu werden. — Ein Kameo in Kassel No. 53 (fälschlich dort unter die modernen gelegt): ein Satyr hält einem Knäbchen eine Traube hin. — Ein feiner Kameo am Schrein der hl. drei Könige in Köln stellt eine Tänzerin, daneben ein Artemis-Idol dar.

[2] Ein guter Kameo, Kentaur mit Nymphe, auch in Samml. Sir Robinson zu London. — Kentaur mit Fackel, Krater schleppend, Neapel No. 57, braun auf hellem Grund, einer der von Donatello im Pal. Riccardi kopierten Kameen Lor. Medici's.

[3] Vgl. auch den ebenfalls mehrfach vorkommenden sitzenden erregten Hermaphroditen, Paris, Babelon No. 50; Berlin No. 11241.

[4] Ein guter echter Kameo ist auch der der Ermitage C II, 2, 2 (Pierres d'Orléans I, 36), wo Eros der ungeflügelten knieenden Psyche die Hände auf den Rücken fesselt. Aehnlich Neapel No. 79. — Eros gefesselt, darunter Inschrift ΦΙΛΩ (φιλῶ), Neapel No. 193.

[5] Der schönste all dieser Eos-Kameen ist der fragmentierte Marlborough 271 (Sal. Reinach, p. gr. pl. 117, 49), der weder sizilisch noch Renaissance ist, wie Story-Maskelyne meinte, sondern eine herrliche Arbeit der augusteischen Zeit; die Pferde sind

Dioskurides erinnernder Arbeit, stellt die Mondgöttin Selene als ganz weisses Bild auf dunklem Grunde, als über die Mondsichel sich erhebender Kopf von vorne dar.

Aphrodite erscheint auch als Lichtgöttin (Tafel LVII, 22); aber natürlich nicht minder als die Göttin der Schönheit und Liebe, besonders anmutig in dem beistehenden Kameo zu Paris, Fig. 173 (Babelon No. 43), wo die Göttin sich in der Badewanne wäscht und Eros sie bedient. Hervorzuheben ist auch ein Kameo in Neapel (No. 7), wo Eros als Sieger mit dem Palmzweig den gezähmten Löwen führt, auf dem Aphrodite reitet.

Fig. 173.

Ihre Vorbilder haben die Kameenkünstler sich zumeist offenbar aus der Malerei geholt, wenigstens für die mehrfigurigen Kompositionen. So finden wir denn auch unmittelbare Uebereinstimmungen mit den pompejanischen Wandgemälden, wie in der Darstellung des Perseus an der Quelle (Taf. LVIII, 1), oder des Dionysos mit seinem Thiasos, der Ariadne findet (Gori, mus. Flor. 1, 92, 1; 93, 3; Mus. Worsl. II, 1). Eine sehr hübsche malerische Komposition ist auch das Parisurteil Tafel LII, 7, das möglicherweise noch hellenistisch ist.[1] Ganz im Charakter der pompejanischen Wandbilder ist die reizend anmutige Komposition Fig. 174 (Paris, Bab. No. 154), wo die Amazone Penthesileia mit ihrem Rosse angekommen ist und vor Paris und Helena steht; die Säule mit der Vase und der Baum daneben im Hintergrunde sind auch ganz in der Art jener Gemälde. Ein sehr malerisches Bild, dessen Komposition an den Intaglio Tafel XLII, 27 erinnert, bietet der Pariser Kameo Bab. 79 (Müller-Wieseler, Denkm. a. K., II, 433), wo die Kentauren den Wagen des Dionysos durch die Luft ziehen, während unten auf den Wellen der Meergott, wohl Okeanos, mit dem Füllhorn liegt, daneben Tethys und eine Nereide. Ein Kameo in Neapel (No. 15), eine derbe Liebesgruppe, giebt sich direkt als Nachahmung eines Gemäldes zu erkennen, indem der Rahmen mit den den Tafelbildern eigenen geöffneten Flügeln zugefügt ist.

Fig. 174.

Auf den gemeinsamen malerischen Vorbildern beruht es auch, wenn die Kameen öfter mit den römischen Sarkophagreliefs übereinstimmen (Tafel LVIII, 2 Phaethon[2]; LVIII, 5 Orests

wundervoll; aber an der Eos erkennt man doch die römische Epoche deutlich. Auch der andere Kameo Marlborough 272 (Sal. Reinach pl. 117, 48) ist gut, aber doch viel geringer als jener.

[1] Es sei hier bemerkt, dass der Kameo Paris, Babelon 44, mit dem Parisurteil, nicht etwa überarbeitet, sondern modern ist.

[2] Eine Bestätigung bietet eine mir durch Gefälligkeit von P. Hartwig bekannt werdende arretinische Schale des 1. Jahrh. v. Chr., die derselbe demnächst im Philologus veröffentlichen wird und welche bereits alle Hauptzüge der dem Kameo und den Sarkophagen gemeinsamen Phaethon-Komposition enthält.

Muttermord). Auf ein Gemälde, das auch Toreuten zum Vorbild gedient hat, geht die für Orest abstimmende Athena auf dem Areopage Tafel LVIII, 4. 8 zurück; auf ein älteres Gemälde, wohl des fünften Jahrhunderts, der Priamos vor Achill Tafel LVIII, 3, der auch auf Intagli vorkommt, dort aber charakteristischerweise in strengerem, mehr klassizistischen Stile.

Fig. 175.

Das Zusammentreffen mit den Sarkophagen ist auch deshalb interessant, weil diese Denkmälerklasse innerhalb der römischen Kunst überhaupt eine ganz ähnliche Stellung einnimmt wie die Kameen: auch sie verhalten sich ablehnend gegen den Klassizismus, auch sie suchen nicht einzelne klassische Motive zusammen, sondern sie schwimmen in dem vollen Strome weiter, der sich aus dem weiten Becken der hellenistischen Kunst nach Rom ergossen hatte. — Zur Datierung der Kameen ist die Uebereinstimmung mit Typen auf den Sarkophagen nicht zu verwenden, da diese Typen ja wahrlich nicht von den Sarkophagarbeitern erfunden, sondern von diesen indirekt durch Vermittelung von Musterheften, Buchillustrationen oder dergleichen aus dem Vorrat älterer Malerei entlehnt sind.

Fig. 176.

Trotz ihrer Eigenart zeigen die Kameen doch sehr häufig auch Motive, die ebenso auf vertieft geschnittenen Steinen und Pasten vorkommen. Der über den Altar steigende Diomed, eine Lieblingsfigur im Kreise des Dioskurides (Tafel L, 10—12; XLIX, 1. 2. 4. 5), ist auch auf Kameen zu beobachten.[1] Und der Kopf der Meduse im Profil des Typus Tafel XLIX, 14. 16 ist auf Kameen fast ebenso beliebt wie auf Intagli (Kameo mit Signatur Jahrb. d. Inst. 1889, Taf. 2, 6; Paris, Bab. 158—160).

Medusenköpfe gehören übrigens zu den häufigsten Erscheinungen unter den Kameen überhaupt. Durch Vorzüglichkeit der Ausführung vereinzelt ist das von uns dem Dioskurides vermutungsweise zugeschriebene Gorgoneion, Tafel LII, 4. Ein durch Grösse und Arbeit hervorragendes Stück ist auch das in Rom gefundene, im Besitze von Sir John Evans, das wir deshalb beistehend Fig. 175 (nach Proceedings of the soc. of antiqu., 1887, p. 396) wiedergeben. Die Grundzüge der Maske

[1] In Paris, Bab. No. 152; ebenda 151 ist verdächtig; guter echter Kameo in der Ermitage St. Petersburg, E III, 3, 4; ein anderer im Museum zu Kassel, ein arabischer Sardonyx, der nach Material und Arbeit wohl aus dem Atelier des Dioskurides stammen könnte.

sind von Vorbildern des fünften Jahrhunderts entlehnt, allein der tief schmerzliche Blick stammt aus der jüngeren Kunst. Analog ist Tafel L, 47.

Trotz der Vorliebe für malerische Motive erscheinen ferner auf den Kameen, wenn auch nicht häufig, auch solche von mehr plastischem Charakter. Das auf den Intagli so häufige statuarische Motiv des Bonus Eventus mit Schale und Aehren giebt z. B. ein guter Kameo in Neapel wieder. Ein anderer in der Vaticanischen Bibliothek zeigt Dionysos mit Rhyton und Thyrsos auf einen Pfeiler gelehnt in ganz statuarischer Art. Unsere Tafel L, 53 giebt einen Hermes in statuarischem, auch auf Intagli erscheinendem Typus. Das schöne Brustbild des Hermes in Paris, Bab. No. 111, beistehend Fig. 176, ist einer der seltenen Kameen, wo ein älterer Typus und zwar einer des fünften Jahrhunderts frei nachgebildet ist. Noch strenger klassizistisch ist der Kopf einer Göttin mit Diadem Tafel LIX, 11, der mehrfach vorkommt; zuweilen hat die Göttin eine Bulla auf der Brust (Paris, Bab. No. 11), was darauf deutet, dass hier, und wohl auch in den anderen Exemplaren, eigentlich eine vergöttlichte Kaiserin gemeint ist. Ein feines klassizistisches Stück ist auch der Kameo in Paris, Bab. No. 13 (beistehend Fig. 177), der von der Athena Lemnia des Phidias angeregt ist und den Oberkörper einer helmlosen Athena mit schräger Aegis darstellt[1]; im Haare, das hier aber nicht aufgenommen ist, sondern in den Nacken herabfällt, liegt ein Diadem. Auch der Kopf der Amazone des Kresilas erscheint auf einem kleinen Kameo (Comm. in hon. Th. Mommseni p. 479). Ein anderer kleiner Kameo in Paris bildet einen weiblichen Kopf des strengen argivischen Stiles nicht übel nach (Bab. No. 16, beistehend Fig. 178).[2] Stark plastisch ist dagegen der etwas derbe, frische Kopf des unbärtigen Mars in Paris, Bab. No. 227, beistehend Fig. 179, der aber auch griechische Vorbilder der phidiasischen Epoche hinter sich hat (vgl. die „Meisterwerke“ S. 124ff. besprochenen Typen; der Ares des Palazzo Borghese dort Fig. 24 hat ebenfalls den Backenbartflaum).[3] Ein sehr grosser Kameo, angeblich von Chrysopras, wohl sog. Smaragdplasma, stellt in hohem Relief, gerade von vorne, das Brustbild des Zeus mit Eichkranz und Aegis dar, von ernstem finsterem Ausdruck; die steife Arbeit mag wohl erst aus dem zweiten Jahrhundert stammen.[4] Dagegen ist

Fig. 177.

Fig. 178.

Fig. 179.

[1] Seltsamerweise nennt Babelon diese Athena eine Juno.

[2] Babelon nennt den Kopf „Hebe“, unter Hinweis auf den nach einer glücklicherweise längst veralteten Methode willkürlich Hebe genannten Kopf in der schwächlichen Schrift Kekulé, Hebe, Taf. 1.

[3] Babelon nennt den Kameo Seleukos I, allerdings mit Fragezeichen. Er hat mit Seleukos auch nicht das Geringste zu thun. Ebensowenig gehört er ins 4. oder 3. Jahrh. v. Chr., wie Babelon will.

[4] Gazette arch. 1877, pl. 13; damals in Feuardent's Besitz. Ich kenne das Stück nur aus dieser Abbildung.

ein Kameofragment in Windsor Castle mit dem Brustbilde des Zeus, der die Aegis umgelegt hat (Archaeologia vol. 45, 1877, pl. 2, 180, p. 6), eine meisterhafte klassizistische Arbeit augusteischer Zeit, in dem an Phidias anschliessenden Typus wie Tafel XXXIX, 33 und XL, 35.

Wegen Vereinigung erhobener und vertiefter Arbeit ist endlich hervorzuheben ein Sardonyx in Florenz (No. 14; Gori 1, 64, 1), wo die eine Seite einen Mars als Kameo, die andere, in die braune Sardschicht vertieft geschnitten, eine Apollobüste zeigt (Taf. XXXV, 10; vgl. Text-Nachtrag); der schöne Stein scheint augusteischer Zeit anzugehören.

An die in starkem Hochrelief gearbeiteten Kameen schliessen sich die Rundwerke von Edelstein an; sie unterscheiden sich von jenen nur dadurch, dass der Hintergrund ganz weggelassen und die Figur völlig rund herausgearbeitet ist.

Diese Edelsteinrundwerke blieben auch dann noch beliebt, als die Reliefkameen abkamen: sie waren noch in der späteren Kaiserzeit häufig. So sind die Rundwerke in Edelstein ebenso die charakteristischen Prunkstücke der späten Kaiserzeit, wie die schönen Reliefkameen die der frühen. Die Rundwerke mussten dem immer barbarischer werdenden Geschmack, der immer mehr auf das kostbare Material statt auf die Kunst sah, recht zusagen. Doch wissen wir, dass auch dieser Luxus zu den Römern schon von den Ptolemäern kam. Plinius 37, 108 erwähnt eine vier Ellen(!) hohe Statue der Arsinoe, der Gemahlin des Ptolemaios Philadelphos von Topas. Ebenda 118 nennt Plinius eine 16 Zoll hohe Panzerstatue des Nero von Jaspis. Einiges der erhaltenen Werke dieser Art mag noch alexandrinisch sein. Das beste mir bekannte Stück ist ein ca. 7 cm hohes männliches Porträtgesicht mit fleischigen Zügen aus bläulichem Chalcedon zum Einsetzen in einen Kopf anderen Materiales in der Vaticanischen Bibliothek; das pathetische Auge ist prachtvoll gearbeitet; es ist vermutlich ein Ptolemäer. Ein fälschlich auf Sabina gedeuteter Kopf von Beryll in Venedig ist auch eine sehr lebendige, wohl hellenistische Arbeit. Mehrfach kommen Sarapisköpfe vor, die zum Teil alexandrinisch sein mögen; der schönste, von braunem Sard, ist in Neapel (No. 1520), von $10\frac{1}{2}$ cm Höhe; der Kalathos fehlt; er war besonders angesetzt, wohl von Gold. An einem Chalcedon-Sarapiskopf in Florenz sind Modius und Büste ergänzt. Römisch sind dagegen eine Isis- und eine Sarapis-Büste von Smaragdplasma in Neapel (No. 93. 105).

Gute Arbeiten unserer Epoche sind zwei Hüftenhermen des Herakles von Chalcedon in Neapel (ohne Kopf) und Florenz (Gori I, 40), ein Chalcedonkopf des Zeus in der Vaticanischen Bibliothek, eine von einem Prachtgerät stammende Chalcedonbüste eines lachenden Bacchus-Kindes in Paris (Babelon No. 298)[1], ferner die Venusstatuette in Wien, Arneth, d. ant. Cameen Taf. 21, 5, die Köpfe ebenda Taf. 21, 9. 10 und Berlin No. 11364.

Von Porträts ist schon durch das Material — Türquis — und durch die Arbeit hervorragend ein Kopf des Augustus (fälschlich Tiberius genannt) in Florenz (Gori I, 3).[2] Kleine Römerköpfe dieser Epoche aus Chalcedon und Kristall giebt es mehrere. Eine gute Büste ist die bei Chabouillet, coll. Fould p. 34, No. 884. Das bedeutendste Stück aber ist die

[1] Ganz unbegründet und sicher falsch ist die Benennung Annius Verus; durch die Inschrift auf der Schulter ist sie nicht im geringsten begründet. Der Typus des Bacchuskindes ist häufig, vgl. Berlin 11093 (dort unrichtig Eros genannt) und viele analoge Metallbüsten an Geräten früherer Kaiserzeit. Vgl. auch Bernoulli, röm. Ikon. II, 2, 199.

[2] Das Fleisch ist poliert und schön blau, das Haar matt dunkel; Hals und Büste modern und allerlei am Kopfe ergänzt (vgl. Mariette, traité I, p. 192 ff.). — Auch Bernoulli II, 1, S. 46, a zieht die Deutung auf Augustus vor; sie ist die einzig richtige.

beistehend Fig. 180 und 181 abgebildete 0,11 hohe Büste von Chalcedon, die, aus Rom stammend, einst in Sammlung Tyszkiewicz war[1] und sich jetzt in Boston befindet.[2] Sie stellt einen älteren Mann dar, mit fast kahlem Oberkopfe. Die Züge sind sehr lebendig, die Arbeit aber ist etwas grob und derb. Doch hat der Kopf ganz den typischen Charakter der Porträts des ersten Jahrh.; man dachte an Seneca, und damit dürfte wenigstens die Zeit der Büste richtig bestimmt sein; doch bemerkte man mit Recht, dass es wegen des Paludamentum wohl eine militärische Persönlichkeit sei. Der Charakter der Uebertreibung, den die Züge im Abgusse

Fig. 180.

Fig. 181.

machen, ist dem Originale nicht so eigen, weil der Chalcedon das Licht durchlässt und die derben tiefen Furchen daher im Originale nicht entfernt so hart wirken wie im Abguss.

Eine vorzügliche Rundskulptur ist auch das von einem Pfau emporgetragene Brustbild einer vergötterten Frau von gelbbräunlich gesprenkeltem Chalcedon in der früheren Sammlung Marlborough[3], das auf die Julia Titi, auf Domitia und Marciana bezogen worden ist; es stellt wohl die Julia dar; der Kopf ist sehr sicher und fein modelliert, besonders die individuelle Nase. Trefflich sind auch ein „Matidia"-Kopf von grünlichem Beryll in Florenz (No. 112) und ein Chalcedonkopf des Traian in der Vaticanischen Bibliothek, schlecht ein Frauenkopf flavischer Epoche von bräunlichem Chalcedon in Florenz (Gori I, 28).

Im Jahre 1545 ward in Rom ein ganzer Schatz von allerlei Edelsteinskulpturen gefunden, von dem noch ein kurzes Verzeichnis erhalten ist.[4] Ausser verschiedenen Götterfiguren von

[1] Graf Tyszkiewicz verdanke ich den Abguss, nach dem die Abbildung hergestellt ist. Von Fröhner im Auktionskatalog der Sammlung Tyszk. 1898 als No. 239 oberflächlicher Weise als „Vespasian" und als „Renaissance" bezeichnet.

[2] Von Robinson im Report der Trustees of the mus. of fine arts for the year 1898 auf p. 45, No. 77 beschrieben und richtig beurteilt.

[3] Story-Maskelyne No. 457. Sal. Reinach, p. gr. pl. 115, 28; p. 118.

[4] Röm. Mitth. 1898, S. 90 (Hülsen).

Edelstein werden auch ein Domitian, ein Traian und eine Faustina genannt; ferner allerlei Tiere und Gefässe, im ganzen 69 Stücke. Es wird weitaus das meiste der späteren Kaiserzeit angehört haben.

Hier schliessen wir auch die Erwähnung der in der Kaiserzeit üblichen militärischen Ehrenzeichen, der phalerae von Edelstein an. Dieselben bestehen regelmässig aus einer Maske von Chalcedon, mit zwei sich kreuzenden Durchbohrungen, die zum Aufhängen an Riemen auf der Brust des Offizieres dienten. Zumeist ist es eine Medusenmaske, oft auch die eines Eroskindes; ein Exemplar der Vaticanischen Bibliothek stellt den unbärtigen Dionysos mit der Mitra dar. Diese Masken pflegen von sehr geringer, flacher, flüchtiger Ausführung zu sein, weshalb sie aber nicht in zu späte Zeit gesetzt werden dürfen; sie sind vom künstlerischen Standpunkte äusserst unerfreulich, so sehr sie sonst ihre einstigen Besitzer erfreut haben mögen, die sie eben nicht als Kunstwerke, sondern nur als Ehrenzeichen ansahen. Jede grössere Sammlung besitzt solche phalerae.[1]

Fig. 182.

Indes giebt es ein Exemplar, das sich von allen anderen unterscheidet durch die völlige plastische Rundung und durch die Vorzüglichkeit der künstlerischen Ausführung. Es ist eine geradezu meisterhafte Arbeit, die von einem grossen Künstler herrühren muss; man möchte vermuten, dass es ein Werk hellenistischer Zeit und vielleicht erst später als Phalera verwendet worden sei. Es ist das beistehend Fig. 182 abgebildete Stück der früheren Sammlung Marlborough.[2] Dass es wirklich eine Phalera war, beweisen die für die Riemen bestimmten Durchbohrungen (sechs Löcher). Es ist aus etwas bräunlichem Chalcedon gearbeitet. Das kraftvolle, trotzig pathetische Gesicht der Meduse ist wundervoll modelliert; die Stirne und die Umgebung der Augen enthalten eine Fülle feiner Formen, und der Blick hat einen ergreifenden finster gewaltigen Ausdruck.

Wir haben endlich schon in der hellenistischen Epoche den Sardonyx zur Herstellung von reliefgezierten Prachtgefässen verwendet gesehen (S. 155 f.). Etwas, das sich der „tazza Farnese" (Tafel LIV. LV) oder der „Coupe des Ptolemées" (S. 157, Fig. 108. 109) an die Seite stellen liesse, ist uns aus römischer Zeit indes nicht erhalten und hat auch gewiss nicht existiert[3]. Doch besitzen wir (ausser ziemlich zahlreichen bildlosen Edelsteinvasen) noch einige Sardonyxgefässe, die in Kameentechnik mit Relief geziert sind, aber die nicht einmal den guten römischen Kameen, geschweige jenen ptolemäischen Prachtstücken ebenbürtig sind.

Nicht das grösste, aber das künstlerisch bei weitem beste Stück ist das im Berliner Museum No. 11362 von 9 cm Höhe, das aus einem alten Nonnenkloster in Westphalen stammt und einst von dem Blutflusse des Kanaanitischen Weibes enthalten haben soll. Wir

[1] Die in Berlin befindlichen habe ich nicht in den Gemmenkatalog aufgenommen. Vier Pariser Exemplare verzeichnet Babelon, catal. des camées No. 170—173. — Auch die Vaticanische Bibliothek besitzt mehrere.

[2] Story-Maskelyne No. 100. The Marlborough gems 2, 11 (Sal. Reinach, p. gr. pl. 113; p. 117).

[3] Doch ist immerhin an das oben S. 317 Anm. 2 erwähnte Schalenfragment der Vaticana mit dem Augustuskopfe zu erinnern.

geben es beistehend sowohl nach Originalphotographie (Fig. 183), sowie, der Deutlichkeit wegen, in Zeichnung (Fig. 184 nach der Publikation von Thiersch in den Abhandl. d. 1. Classe d. Münchner

Fig. 183.

Akad. II, 1, Taf. 1. Es ist ein schöner Sardonyx von vier bis fünf Schichten. Mündung und Fuss sind abgebrochen. Das Relief bezieht sich offenbar auf die Lustration eines neu-

Fig. 184.

geborenen Prinzen, welche von den die Geburt und das Kindesalter beschützenden Göttinnen selbst ausgeführt zu werden scheint. Daneben sitzt in reizender Rückansicht die Stammmutter des iulischen Hauses, die Venus als Victrix mit Waffen neben einem Tropaion und einem

Fig. 185.

Fig. 186.

Fig. 187.

Fig. 188.

gefangenen Barbaren, der nicht genügend individualisiert ist, um ethnographisch erkannt zu werden. Auch den Namen des Prinzen wird man nicht mehr bestimmen können; man hat an Gaius Caesar oder Caligula gedacht. Das Gefäss ist in der Manier der guten Kameen der iulischen Zeit geschnitten; insbesondere ist die Venus gelungen, und der Fels mit der Aedicula daneben ist ganz in der Art der guten Marmorreliefs augusteischer Epoche. Die Farbschichten des Steines sind sehr geschickt benutzt.

Viel grösser, aber künstlerisch viel geringer ist das Braunschweiger Gefäss, das 1630 von einem deutschen Soldaten in Mantua erbeutet worden ist.[1] Wir geben beistehend Fig. 185—188 nach Photographie vom Gipsabgusse gefertigte Ansichten von allen vier Seiten. Ein schmaler unterer Streif deutet durch cerealische und bakchische Attribute den Kreis an, dem das Hauptbild entnommen ist. Hier sind ein Jüngling und eine Frau auf einem Drachenwagen als Triptolemos und Demeter kenntlich. Doch wird der Triptolemos wahrscheinlich einen Kaiser oder kaiserlichen Prinzen bedeuten und deshalb die Ceres neben ihm etwas in den Hintergrund treten. Es nahen sich von rechts drei Horen, das durch den fürstlichen Triptolemos hervorgerufene Gedeihen des Jahres bedeutend. An den beiden Enden der Komposition befinden sich Figuren, die auf cerealisch-bakchischen Mysterienkultus deuten; rechts eine sitzende Frau mit Liknon und ein stehender Jüngling mit Früchtekorb; links in einer Aedicula zwei Frauen mit Attributen des mystischen Demeterkultes, Mohn und Fackeln, sowie eine kleine Opferdienerin mit Korb und daneben ein Priapidol. Der Prinz oder Kaiser war ohne Zweifel in die eleusinischen Mysterien eingeweiht. — Die Arbeit ist sehr gering, ungeschickt, unsicher, man möchte sagen stotternd. Es genügt nicht, zur Entschuldigung auf die Schwierigkeiten, die der Stein bot, hinzuweisen; wie man diese überwinden konnte, zeigt das Berliner Gefäss. Allerdings ist auch bei dem Braunschweiger der Eindruck des Originales ein sehr viel günstigerer als der des Abgusses. Von datierbaren Werken ist das Gefäss dem grossen claudischen Kameo Tafel LXVI, 1 wohl am nächsten verwandt; man vergleiche insbesondere die Behandlung des Gewandes, namentlich der Victoria, jenes Kameos mit der auf dem Gefässe. Es ist hiernach das Wahrscheinlichste, dass auch das Gefäss claudischer Zeit angehört, wozu die Thatsache recht gut passt, die wir schon oben S. 320 anführten, dass Claudius die eleusinischen Mysterien hoch verehrte und gar nach Rom verpflanzen wollte und dass er sich als Triptolemos auf einem Kameo darstellen liess.

Von ähnlichem Stile ist das 0,16 m hohe Sardonyxgefäss „des heiligen Martin“ im Schatze der Abtei von Saint-Maurice d'Agaune, das dort noch mit seinem mittelalterlichen, mit Steinen und Email verzierten goldenen Fusse und Deckel erhalten ist. Es war eine Kanne mit einem fein kannelierten Henkel, dessen erhaltener Unterteil auf beistehender Abbildung[2], welche das Relief aufgerollt giebt, sichtbar ist; er endet in ein Weinblatt; auch vom oberen Ende des Henkels ist ein Stück erhalten. Nach der Legende sollte ein Engel vom Himmel dem heiligen Martin dies Gefäss gebracht haben, damit er darin das Blut der Märtyrer der thebanischen Legion auffange. Es ist aus einem Sardonyx von mehreren

[1] Bisherige Abbildungen: Gerhard, ant. Bildw. Taf. 310. Das Kunsthandwerk Taf. 83—85. Allg. Kunstchronik 1895, Lief. 10. Besprechungen: Brunn in den Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1875, S. 327 ff., der das Gefäss in die Renaissancezeit setzen wollte, worin ihm indes mit Recht niemand gefolgt ist. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse 2006. Als spätptolemäisches Produkt erwähnt die Vase Schreiber, Arch. Anzeig. 1889, 115.

[2] Nach dem Werke von Ed. Aubert, trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, Paris 1872, pl. 18; p. 151 ff. Ebenda pl. 16. 17 eine Abbildung in Farben mit der mittelalterlichen Fassung. Holzschnitt danach bei Babelon, la gravure en pierres fines p. 116, Fig. 162.

Schichten geschnitten, wobei, wie gewöhnlich, womöglich das Nackte aus der weissen, das Gewand aus der braunen Schicht geschnitten ist. Die Figuren sind auf die Rückkehr des

Fig. 189.

Odysseus, oder Agamemnon und Iphigenie vor dem Opfer (Tossati und Blavignac), oder Achill auf Skyros gedeutet worden (so Cavedoni, de Witte und Babelon, catal. des camées, introd. p. XLVII). Diese Deutungen sind alle, besonders auch die letzte, evident falsch; dies ist nicht schwer zu erkennen; aber was nun wirklich dargestellt ist, lässt sich schwer mehr bestimmen; doch möchte ich wenigstens eine Vermutung aussprechen. Man erkennt zwei Szenen: das Motiv zur Linken, wo eine Frau mit einer Hydria von einer ruhenden Frau einen Auftrag zu empfangen scheint, erinnert an Aeschylos, wo Elektra von Klytämestra, die durch einen Traum erschreckt ist, mit der Grabesspende an Agamemnons Grab geschickt wird. Die Hauptszene würde dann die am Grabe trauernd auf der Erde sitzende Elektra darstellen; rechts von ihr das Heldengrab des Agamemnon, mit Helm, Schild und Schwert ausgestattet; davor steht ein Mädchen, das ein Schwert in der Scheide hält; dahinter zwei ledige Rosse; links ein Greis, der sich nach der Mitte wendet. Man darf wohl an eine verlorene Version einer lateinischen Tragödie denken, die für den Künstler Quelle war, wonach etwa Orest Waffen am Grabe des Vaters niedergelegt hat und durch diese und seine Rosse seine Anwesenheit erkannt wird; das Mädchen wird eine Schwester der trauernden Elektra, der Greis der alte Pädagog sein, der Aufschluss giebt und die Erkennung herbeiführt.

Fig. 190.

Ein jetzt in St. Petersburg befindliches kleines Gefäss von indischem Sardonyx (von $3^1/_2$ englischen Zoll Höhe) ist bis jetzt nur aus ungenügenden Zeichnungen bekannt, die wir in Ermangelung einer besseren hier wiederholen. Caylus, rec. d'ant. II, 86, 2; p. 302 ff. giebt dies früher im Schatze der Könige von Frankreich befindliche, dann 1753 verkaufte und von Caylus als im Besitze des Graveurs Gay publizierte Gefäss noch in seiner ursprünglichen

Form mit Fuss sowie Hals und Henkelansätzen wieder (Fig. 190). Später sind Henkel und Hals beseitigt und Fuss und Mündung durch moderne Teile ersetzt worden. Wie gewöhnlich ist Gewand und Haar aus der braunen oberen, das Uebrige aus der weissen Schicht geschnitten, während der Grund braun ist. H. K. E. Köhler hat von dem Relief 1800 eine Zeichnung veröffentlicht (beistehend Fig. 191, in seinen Ges. kleinen Schriften Bd. IV, pl. 2; S. 79 ff.)[1] und dasselbe auf eine Hochzeit bezogen; Apoll und Artemis seien als Hochzeits-

Fig. 191.

götter anwesend; die Verlobte sei als Aphrodite dargestellt, die rechts thront; Eroten schweben rings; einer richtet den Pfeil auf einen Schmetterling, ein anderer verfolgt einen mit der Fackel und ein Eros fährt mit einem Gespann von Schmetterlingen. Psyche aber, als geflügeltes

Fig. 192.

Fig. 193.

Mädchen, ist mit gefesselten Händen dargestellt. Köhler hat den Sinn des Ganzen wohl richtig erkannt.

Ein ähnliches bauchiges, kleines zweihenkliges Salbgefäss von indischem Sardonyx befindet sich in Wien (beistehend Fig. 192. 193 nach Arneth, d. ant. Cameen Tafel 22, 1; S. 41). Die Ansätze der Henkel sind mit hübschen Pansmasken geziert; Seeungeheuer, Eroten und zwei Büsten (in denen ganz willkürlicher Weise Septimius Severus und Gemahlin vermutet wurden) schmücken in seltsamer, wenig geschmackvoller Zusammenstellung den Bauch der Vase.

[1] Danach auch in Müller-Wieseler, Denkm. II, 668. Vgl. noch Stephani, mél. gréco-rom. II, 6 und Compte rendu 1877, 104. 203.

Ausser diesen echten Sardonyx-Relief-Vasen giebt es Nachahmungen solcher in Glas. Die berühmte Portland-Vase[1] und die mit den Eroten im Weinberg in Neapel sowie eine kleine, mit einer auf Priapkult bezüglichen Darstellung[2] gehören hierher; die auf blauem Grunde sich abhebenden weissen Figuren suchen den Gesamteffekt der Sardonyx-Vasen nachzuahmen; doch verzichten sie nicht nur auf die dritte Schicht, sondern auch auf eine wirkliche Nachahmung der Steinfarbe, indem sie dunkelblau als Grund wählen. Fragmente ähnlicher Vasen giebt es in verschiedenen Sammlungen (z. B. Paris, Babelon, catal. No. 369—371).

Nach Betrachtung der erhabenen wenden wir uns wieder zu den *vertieft geschnittenen* Gemmen, die ein noch viel reicheres und mannigfaltigeres Bild der Kunstströmungen ihrer Zeit gewähren.

Zunächst beobachten wir auch hier, wie bei den Kameen, eine unlöslich enge Verbindung der hellenistischen Kunst mit der in Rom, so dass wir bei zahlreichen Gemmen durchaus nicht sagen können, ob sie noch der hellenistischen oder der für die Römer arbeitenden Kunstthätigkeit dieser Epoche zuzuweisen sind.

Unter den auf unseren Tafeln in der Reihe der „griechisch-römischen" wiedergegebenen Steinen sind sehr wahrscheinlich wirklich hellenistische, meist alexandrinische Werke die auf Tafel XXXVIII, 8. 9. 12; ferner auch ebenda 10, wozu man Tafel XXXI, 31—33 wegen des Stiles vergleiche; ferner die zarten Frauenköpfe Tafel XXXVIII, 20. 21; wohl auch der Sarapis Taf. XXXVIII, 43. 44; XLI, 2; ferner der archaistische Sarapis als Unterweltsgott, der den Seelenschmetterling anlockt Tafel XXXIX, 5; die Isis Tafel L, 30, die Hekate-Isis Tafel XLIII, 53, der Harpokrates ebenda 57 u. a. Auch von den wundervollen Tierfiguren auf Tafel XLV mag manches hellenistischer Kunst zuzurechnen sein. Die Vorliebe für stark verkürzte Schrägansichten der Tiere (Tafel XLV, 3. 5. 10. 12. 17. 19) ist jedenfalls hellenistischen Ursprungs, ebenso wie die vorherrschende idyllische Auffassung; mit den Löwen, Panthern, Sphinxen, Greifen giebt man sich wenig mehr ab. Wir schwanken ferner bei dem Flussgott (Tafel XXXVIII, 28) und der Galene, vgl. Tafel XXXV, 8 ff.; die Schöpfung des Typus ist gewiss hellenistisch; aber wie schon die zwischen 64 und 56 v. Chr. fallenden Denare der römischen Familie der Crepereier beweisen (Babelon, monn. rép. I, 439 f.), war derselbe auch in Rom gegen Ende der Republik beliebt. Wir schwanken auch bei dem kühn und tief geschnittenen Achill Tafel XLIII, 18, dem Hyacinth mit der sinnenden Verliebten und dem in hellenistischer Zeit so beliebten Blattfächer Tafel XLII, 61, ferner bei dem flachen, flott und malerisch behandelten Helios Tafel XLII, 27, sowie dem Apoll und Marsyas ebenda 28. Auch die in einem besonders reizenden zierlichen Stil gehaltenen kleinen und feinen, Eroten u. dgl. darstellenden Gemmen wie Tafel XLII, 25. 26. 30—35. 37—50 mögen eigentlich hellenistischen Ursprungs sein.

Doch gerade dieser Umstand, dass es eine scharfe Grenze zwischen „hellenistisch" und „römisch" eben gar nicht giebt, ist charakteristisch für die Glyptik dieser Epoche, in der das Griechentum vollständig gesiegt und den italischen Kunstdialekt verdrängt hat.

Eine Fülle von Motiven auf den griechisch-römischen Intagli dieser Periode entstammt der hellenistischen Kunst. Vor allem die so beliebten und unendlich variierten Bilder der

[1] Die man lange für Stein gehalten hat: vgl. die Abbildung bei Causseus, Romanum museum I (1746), 60 ff. „vas ex achate" und die Polemik darüber bei Mariette, traité I, 282.

[2] Caetani-Lovatelli, antichi monumenti illustrati, 1889, tav. 15; die am Kopf verhüllte Figur mit dem Liknon erinnert an den Kameo des Tryphon (Taf. LVII, 11). Das Idol ist Priap, nicht Dionysos.

spielenden und scherzenden und mit der Psyche beschäftigten Erotenkinder, wie Tafel XLII, 25. 26. 29—49; L, 36. 37, wozu man die zahlreichen Pasten wie Berlin No. 3709—3910 vergleiche. Auch die Hochzeit von Eros und Psyche, Tafel L, 34, die auch der herrliche Kameo des Tryphon Tafel LVII, 11 schildert, ist gewiss ein hellenistisches Motiv. In diesem Kreise liegen auch die meisten Zusammenhänge der Intagli mit den Kameen, indem ja letztere vorwiegend hellenistische Vorbilder benutzen. So findet sich der weichliche gelagerte Hermaphrodit, der Liebling der Kameenkünstler, auch auf Intagli (Berlin 3911); so begegnet uns auch das realistisch ländliche, gewiss hellenistischer Kunst angehörige Schweinekochen auf Kameen wie Intagli (Tafel L, 35. 49).

Von anderen Motiven hellenistischer Art nennen wir die äusserst reizvollen unbekleideten weiblichen Gestalten, die in der Rückansicht erscheinen und an die Erfindung einer Kallipygos erinnern, wie die flötende Nymphe Tafel XLI, 24. 32, die badende Artemis Tafel XLII, 17. 18, die Aphrodite Tafel XXXVII, 37 oder die Nereiden Tafel XLI, 33. 39. 42. Auch die idyllische Tritonenfamilie Tafel XLI, 41 ist natürlich hellenistischer Erfindung. Die Figuren aus der Komödie (wie Tafel XLI, 48—50) sind der neueren attischen Komödie entlehnt, ebenso wie es wohl die meisten der Masken sind (Tafel XLI, 8—16).

Auch unter den Köpfen und Brustbildern sind manche von flotter freier Art, die hellenistische Tradition bekunden; so die bärtigen Heraklesköpfe Tafel XLI, 35. 37, die Nike und die Mänaden Tafel XLI, 18. 19. 21 ff. Neben Brustbildern kommen zuweilen auch weichlich gelagerte Halbfiguren vor (Tafel XXXVIII, 19; XLI, 12).

Charakteristisch ist, dass die Lieblingsgestalt der hellenistischen Ringsteine, die konvexe, auch in dieser Epoche aus Tradition noch besonders bei den Siegeln mit den Motiven aus der freien hellenistischen Kunst angewendet wird. Beispiele auf unseren Tafeln bieten XLI, 1. 24. 34—37. 41—43; XLII, 6. 46; XLIII, 32. 36. 57; XLIV, 5; LXIII, 30. Auch die nach Art der Kameen ganz ideal gebildete vermutliche Livia oder Antonia Tafel XLI, 36 ist offenbar in Fortsetzung hellenistischer Tradition geschaffen.

Wie die Kameen benutzen auch die Intagli dieser Epoche in weitem Umfange die Malerei, um aus ihr Gegenstände und Motive zu entlehnen. Ein guter Teil der Erfindungen der verlorenen griechischen Malerei der grossen Blütezeit dürfte uns im Auszuge auf den Gemmen dieser Periode erhalten sein. Bestimmte Nachweise können wir natürlich nur in seltenen Fällen führen, wo uns durch zufällige litterarische Notizen eine Identifikation gestattet ist; wie wir denn erkennen konnten, dass das kühne Gemälde des Nikomachos, das Nike darstellt, welche die Rosse eines Viergespanns in die Luft emporreisst, uns nachgebildet auf Intagli (Tafel XLII, 5) wie Kameen (Tafel LVII, 6) erhalten ist. Auch jene beiden Bilder des Timomachos von Byzanz, die schon zur Zeit von Cicero's Verrinen, als sie sich noch in Kyzikos befanden, um 70 v. Chr. so weltbekannt waren wie der thespische Eros des Praxiteles und dergleichen, die Medea und der Aias, scheinen beide auf Gemmen nachgebildet; die Medea auf Pasten der augusteischen Epoche (Tafel XXXVII, 42, 44; Berlin No. 4355. 4356), die mit einem pompejanischen Wandbilde (Helbig 1262) übereinstimmen; der Aias auf Pasten und Steinen, die zum Teil noch in die frührömischen Klassen der republikanischen Zeit gehören (Berlin 673. 674. 1357. 4319—4327. 6491; Brit. Mus. 1426. 1427; unsere Tafel XXX, 64—66; in archaisierend steif klassizistischer Umgestaltung augusteischer Epoche Tafel XXXVI, 4). Julius Cäsar hat jene berühmten Bilder gekauft und in seinem Tempel der Venus Genetrix (der 46 v. Chr. geweiht ward) aufgestellt. Das Motiv des Aias ist offenbar schon vorher,

wie so viele andere Motive berühmter griechischer Gemälde, in die italische Gemmenkunst geflossen, während die Medea erst nach ihrer Aufstellung in Rom von den Steinschneidern nachgebildet zu werden begann. In beiden Gemälden war das trübe Sinnen rasender Leidenschaft geschildert: hier die aufrechtstehende Medea vor dem Morde, die Hand am Schwerte, vor den harmlos spielenden Kindern, die Opfer ihrer Rache werden sollen; dort die gebrochen zusammengesunkene Gestalt des Aias nach dem Morde der tot um ihn liegenden Tiere, an denen der Arme im irren Wahne sich Rache zu holen vermeint hatte. In der That, nicht äusserlich[1], aber innerlich zwei vorzügliche Gegenstücke. Wann Timomachos gelebt, wissen wir nicht[2]; nur dass seine Bilder schon um 70 v. Chr. zu den weltbekannten gehörten; er könnte wohl der Zeitgenosse eines Parrhasios gewesen sein, der den armen Philoktet, den gequälten Prometheus, den Wahnsinn heuchelnden Odysseus, den Aias im Streite mit Odysseus gemalt hat. — Wir erinnern hier ferner daran, dass wir zu Tafel XL, 18 vermuteten, die herrliche Meduse des Solon möge etwa auf das Bild des Timomachos zurückgehen, von dem Plinius sagt „praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est.“[3] Doch entbehrt diese Vermutung bestimmteren Haltes.

Eine dem rasenden Aias in der Erfindung verwandte Komposition, die wohl auch auf ein berühmtes Gemälde zurückgeht, ist die auf den Gemmen nicht seltene und hier in verschiedenen Varianten erscheinende Kassandra, die Priesterin Apolls, die, in Trauer versunken, vorgebeugt dasitzt, sinnend über das unabwendbare Unheil der verblendeten Vaterstadt (Tafel XXXVIII, 1; XLII, 2; LXIV, 54, Berlin 6891. 6893).[4] Ein pompejanisches Wandbild des sog. dritten Stiles (Helbig No. 203) stellt Kassandra in gleicher Weise sitzend dar, fügt jedoch Apollon hinzu; man erkennt deutlich, wie letzterer nicht zur ursprünglichen Komposition gehört, sondern eine nur äusserlich verbundene, erläuternde Zuthat ist. — Auch als Brustbild, mit dem Lorbeer und der heiligen Binde geschmückt, mit wallendem Haare und meist trauernd gesenktem Kopfe ist Kassandra ein beliebter Typus der Gemmen (Tafel XXXVIII, 40. 41; XL, 10. 14); ja sie erscheint hier sogar laut weinend und jammernd als Brustbild (Tafel XL, 22).

Dem Aias und der Kassandra verwandt ist ferner der in trotziger Trauer trübe sinnend sitzende Achill (Tafel XLIII, 18. 22); dieser wie auch der mit Leierspiel sich tröstende Achill (Tafel XLIX, 18) gehen gewiss auf bedeutende Gemälde zurück.

Den Prometheus des Parrhasios giebt vielleicht die auch durch viele Repliken anderer Art als berühmt erwiesene Komposition Tafel XLII, 16 wieder (doch vgl. auch Tafel XXXVII, 40. 41. 45. 46); den Athleten des Eupompos vielleicht Tafel XLIV, 22; den Muttermord des Theon der Kameo Tafel LVIII, 5. Wohl ein bedeutendes Gemälde, vielleicht das des Polygnot

[1] Ein pompejanisches Wandbild 3. Stiles (augusteischer Zeit) in Neapel No. 114321 stellt indes Medea auch äusserlich dem Aias entsprechend sitzend, den Kopf sinnend in die Hand stützend, das Schwert in der Linken dar, daneben die spielenden Kinder.

[2] Dass Plinius Datierung in Cäsar's Zeit ein Autoschediasma ist, habe ich in meinen Quellen d. Plinius S. 14 bemerkt. Ebenso urteilen E. Sellers, Pliny's history of art p. 160 und Kalkmann, Quellen d. Kunstgesch. des Plinius S. 223. 228. Ganz irrig ist Wickhoff's Anschauung (Wiener Genesis S. 72), der jene Gemälde schon aus inneren Gründen glaubte in Cäsar's Zeit setzen zu müssen.

[3] Man könnte allerdings vermuten, dass diese Gorgo nicht das Haupt der Meduse allein, sondern ihre Enthauptung durch Perseus dargestellt habe und dann die durch viele Repliken und eine Beschreibung des Lukian als berühmt erwiesene Komposition, von der wir oben zu Fig. 156, S. 311 handelten, auf Timomachos zurückzuführen sei, die Löschcke (die Enthauptung der Meduse, 1893, S. 15) noch dem Ende des 5. Jahrhunderts zuweisen möchte.

[4] Bei dem letztgenannten Berliner Stück 6893 ist die merkwürdige Darstellung, die der Besitzer auf der Rückseite seines Ringsteines verborgen trug, zu beachten, die sich in drastischer Weise auf die Gemeinheit der Messalina bezieht und doch zugleich eine Art Segenssymbol für den Träger vorstellte.

in der Pinakothek der Propyläen zu Athen[1], giebt das so beliebte Bild des Palladionraubes durch Diomed und Odysseus wieder (Tafel XLIX, 4; XLIII, 19). Vielleicht ist dies der Glyptik aber vermittelt worden durch die Toreutik (vgl. die von Plin. 33, 156 erwähnte Schale des Pytheas), die, wie wir noch sehen werden, grossen Einfluss auf die Steinschneider hatte. Ein feines, stimmungsvolles Bild vornehmster Art, von hohem „Ethos", das wir auch nach dem Kriterium der Tracht ins fünfte Jahrhundert setzen dürfen, liegt dem Priamos vor Achill auf dem Intaglio Tafel XLIII, 20 (wo über die Repliken) und dem Kameo Tafel LVIII, 3 zu Grunde.

Auf gemalte Vorbilder vom Ende des fünften oder dem Anfang des vierten Jahrhunderts, jedenfalls nicht auf die schwülstigen Pergamener, gehen die nicht seltenen Darstellungen von Gottheiten, insbesondere Athena und Ares, zurück, die schlangenbeinige Giganten bekämpfen (Tafel XXXVIII, 7; XXXVII, 22. 35. 36; LXIV, 53). Dieser Typus der Giganten ist jetzt durch eine feine attische Vase (in Berlin) schon für jene Zeit in attischer Malerei bezeugt.

Häufig sind dann aber auch Gemmenbilder, die auf Gemälde jüngerer Art, der grossen, in der Malerei besonders fruchtbaren Alexander-Epoche und der nächstfolgenden Zeit zurückzugehen scheinen. So die schöne Aphrodite im Spiele mit dem Eros Tafel XXXVII, 15. 16; XLIX, 17, der Aktäon und die Artemis im Bade Tafel XLII, 17. 18. 20, der Narkissos Tafel XLII, 14. 23, der Ganymed Tafel XLII, 19, der Marsyas Tafel XLII, 28, der Helios Tafel XLII, 27, die so mannigfaltigen Seewesen (Tafel XXXVII, 2—5; XLI, 33. 39. 41—43; XIII, 43) u. a.

Ein besonders beliebtes Thema, das auf den Intagli noch viel mannigfaltiger variiert ward als auf den Kameen, ist die Darstellung der Meduse als Mädchen von reinster Schönheit, mit Schlangen und meist auch Flügeln im Haar. Es ist nicht die pathetische Meduse der hellenistischen Art in Vorder- oder Schrägansicht — die auf den Kameen die gewöhnliche ist —, sondern die Jungfrau wird hier auf den Intagli im Profil als vollendete Schönheit gefeiert, sei es dass sie kühn aufblickt, oder todesmatt die Lider senkt, noch im Tode Mut und Kraft und überwältigende Schönheit offenbarend (Tafel XXXVIII, 2. 29. 31—33; XL, 16—19; XLIX, 14. 16; L, 21; von vorne, mit Aegis, doch in gleicher Auffassung wie im Profil, Tafel XLI, 20; die Variante des toten Kopfes mit herabhängenden Flügeln, Brit. Mus. 1253, King, ant. gems and rings 2, 20, 6 ist auch antik). Diese Bildungen gehen nicht auf hellenistische, sondern auf frühere Vorbilder zurück. Bei der herrlichen Meduse des Solon haben wir an Timomachos Gemälde, bei dem so häufigen Typus des „Sosos" an Myron's Meduse gedacht; doch sind das nur Möglichkeiten; gewiss hat die Malerei hier viel gewirkt. Auf Münzen des Seleukos I erscheint eine den Gemmentypen analoge Bildung[2], ein wertvolles Zeugnis für die Existenz derselben im vierten Jahrhundert.

Neben malerischen Vorbildern haben die Steinschneider dieser Epoche aber auch stark, namentlich für die Einzelfiguren, die statuarische Kunst ausgenutzt, und zwar zumeist die klassische Zeit vor Alexander. Besonders interessant sind Beispiele, wo man sieht, wie eine klassische statuarische Figur von den Steinschneidern durch veränderte Umgebung und Motivierung verschieden verwendet worden ist; so z. B. die angelehnte Gestalt Tafel XLII, 8—12; XXXVI, 32, oder der Herakles Tafel XLIII, 35. 37, der Tafel XLIX, 22 zum Theseus auf Kreta geworden ist. Auch ist es interessant zu sehen, wie man klassische statuarische Motive

[1] Vgl. C. Robert, Sarkophage II, S. 151.

[2] P. Gardner, types of gr. coins pl. 14, 6. Wie verkehrt es von J. Six war, diesen Typus mit der Meduse Rondanini zusammenzubringen, habe ich „Meisterwerke" S. 326, 3 bemerkt.

mit einer in hellenistischem Sinne gedachten malerischen Ausstattung der Umgebung verband (vgl. ausser den eben genannten Gemmen auch Tafel XLII, 13 und unten Fig. 196).

Besonders gute Kopieen von statuarischen Einzelfiguren finden sich auf kleinen feinen Steinen, namentlich flachen Karneolen von ungewöhnlicher Klarheit und tiefroter, feurigster Farbe (wie Tafel XLIII, 47; XLIV, 32; LXV, 30. 31. 33; LXVI, 8), oder flachen Beryllen (wie Tafel LXV, 32); auch Tafel L, 9 gehört hierher, denn es ist ein tiefroter, klarer, edler Stein, nicht Glas (vgl. Nachtrag). Geringer in der Ausführung, aber viel zahlreicher sind die statuarischen Kopieen auf den weniger feinen Steinen, namentlich den konvexen Prasern und flachen Nicologemmen, von denen oben (S. 309 f.) schon die Rede war.

Man bildet echt altertümliche Statuen nach, wie insbesondere den Apollon mit dem Reh (Tafel XL, 1. 2. 7. 8; XLIV, 57)[1]; ferner solche des strengen sowie des phidiasischen Stiles, wovon gute Beispiele sind: der vermutlich argivische Herakles Tafel XLIII, 35. 37 (vgl. XLIX, 22), der Asklepios Tafel L, 26, der Herakles phidiasischer Art Tafel XXXIX, 20, die Apollofiguren Tafel LXIV, 59; LXV, 30; XXXIX, 15, der Zeus XLIV, 47, der Hermes phidiasischen Stiles, den Dioskurides schnitt, Tafel LI, 21. Von den bekannten Werken des Phidias erscheint die Parthenos öfter, in ganzer Figur sowohl (z. B. Tafel XLIV, 66; LXV, 34) wie als Kopf (Tafel XXXVIII, 39. 45; XLIX, 12 = LI, 16); von der Athena Lemnia wird, da bei ihr der Kopf und die Art, wie er auf der Brust sitzt, die Hauptsache war, nur der Oberteil nachgebildet (Tafel XXXVIII, 34—38; XXXIX, 32). Athena als Promachos erscheint Tafel XLIII, 45; die Amazone des Kresilas Tafel L, 29 und, da man ihren herrlichen Kopf besonders bewunderte, kommt dieser auch allein vor (Tafel XL, 23. 24). Den Oberteil einer vorzüglichen Athena der Epoche des Kresilas bildete Eutyches nach (Tafel XLIX, 11).[2]

Ganz besonders beliebt aber waren die Motive der polykletischen Statuen. Es erscheinen zunächst Kopieen des Doryphoros und Diadumenos selbst (Tafel XLIV, 40. 41) und von letzterem wird auch der vielbewunderte Kopf einzeln nachgebildet (Tafel XL, 26. 27; ein anderer polykletischer Athletenkopf ebenda 28); der Doryphoroskopf wird für ein Hermesbrustbild verwendet (Tafel XXXVIII, 30) und selbst für das Brustbild eines Hornbläsers macht man bei polykletischen Athleten Anleihe (Tafel XL, 30). Reizend ist die polykletische Figur eines Reifschlägers Tafel XLIV, 29. Auch der Apoxyomenos Tafel XLIV, 18. 19, der sich Kränzende XLIV, 37, der Jäger im Schreitmotiv XLIII, 24, 25, der Theseus XLIX, 21 und der Herakles XLIII, 30 und LXV, 31, der Aristaios XLIV, 44, der Hermes XLIV, 55 sowie der des Dioskurides XLIX, 6, der Triptolemos XLIV, 8, der Pan XLII, 13, dann die angelehnten Gestalten wie der Hippolytos XLIII, 28 und der Hermes XLIV, 54, sowie die anderen XXXVI. 32; XLII, 8—12 sind entweder direkt Statuen des polykletischen Kreises nachgebildet oder sie adaptieren doch solche. Eine Jünglingsstatue des sikyonischen Künstlerkreises ist fein nachgebildet Tafel XLIV, 11. 12; dagegen die verwandte, vermutlich auf

[1] Zu den Repliken dieses Apollon gehört auch Maffei, racc. II, 60, wo die Figur irrtümlich weiblich gezeichnet ist; Apoll hält den kleinen Hirsch am Hinterbein gefasst frei hinaus; in der Linken den Bogen.

[2] Taf. XLIV, 34 giebt in sehr schlechter, flüchtiger, der späteren Zeit eigenen Weise eine Gruppe von Athena und Hephästos wieder, die wir im Texte auf Alkamenes vermutliche Gruppe in Athen zurückgeführt haben. Bruno Sauer, der neuerdings (Theseion S. 250) diese Gruppen zu rekonstruieren versucht hat, kannte die Gemme nicht. Diese zeigt, dass die Athena, die Sauer und Reisch auf die Gruppe zurückführen wollen, nicht passt; denn die Aegis ist hier nicht schräg umgelegt und der Peplos ist gegürtet wie bei der Parthenos. Dass die Hephästosphantasie Sauer's nicht richtig ist, lehrt die Gemme besonders deutlich. Uebrigens kann ich die ganzen Reisch-Sauer'schen Hypothesen auch aus vielen anderen Gründen nicht billigen.

Euphranor zurückgehende, von den Römern als Bonus Eventus bezeichnete Statue nicht des künstlerischen Charakters, sondern ihrer heilbringenden Bedeutung wegen ausserordentlich oft und bis in die Spätzeit hinein wiederholt worden ist (einige wenige Beispiele Tafel XLIV, 1. 9. 10. 13. 14. 15. 20; L, 28).

Von anderen bedeutenderen Statuen der klassischen Epoche auf den Gemmen seien noch erwähnt der Diskobol des Myron Tafel XLIV, 26. 27; LXVI, 8; vielleicht sein Perseus LXIII, 42; dann zahlreiche Athleten unbekannter Künstler, wie der Apoxyomenos, der sich an der Hand reinigt XLIV, 16, der den Schmutz aus der Strigilis streift (der uns in der Florentiner Statue erhalten ist) XLIV, 17, der Oeleingiesser u. a. XLIV, 21 ff. L, 8. 9; dann Gestalten der Kunst des vierten Jahrhunderts wie der Sauroktonos XLIV, 58, der Hypnos XLIII, 64, der lysippische Bogenspanner XLIII, 60, der Kairos XLIX, 51, der vermutliche Pothos des Skopas XLIII, 52 u. a. Statuarische Motive vorlysippischer Art zeigen auch der Perseus Tafel XLII, 4, der Herakles XLIII, 27, der ähnliche Held XLIII, 29, der unbärtige Zeus XLIII, 44, der sinnende Hermes XLIII, 71, der Hermes in der Chlamys XLIII, 73, der auch auf dem Kameo L, 53 erscheint.

Dieser reichen Fülle älterer statuarischer Motive gegenüber sind solche der Alexander- und jüngerer Zeit nur verhältnismässig spärlich zu finden. Vielleicht Alexander selbst stellt Tafel LXIV, 69 dar; am häufigsten sind jüngere Motive noch bei Aphrodite; doch geht auch die Mehrzahl der nackten und halbnackten statuarischen Aphroditebilder der Gemmen noch ins vierte Jahrhundert zurück (vgl. Tafel XLIII, 38. 41. 43. 46. 47. 48). Statuen eigentlich römischer Art sind selten; wir nennen die schönen Geniusfiguren Tafel XLIV, 69. 71, die Werke lysippischen Stiles reproduzieren, ferner die so häufige Spes (Tafel XLIV, 80—82), die nur einen archaischen griechischen Typus nachbildet, und den augusteischen Mars Ultor Tafel LXIV, 63; LXV, 35.

Die Betrachtung der statuarischen Motive hat uns schon ganz in die während der augusteischen Epoche besonders mächtige klassizistische Richtung hineingeführt, die wir noch etwas genauer verfolgen wollen. Sie findet ihren reinsten und schönsten Ausdruck in jenen prächtigen grossen Gemmen, von denen uns leider zumeist nur die Glasabgüsse erhalten sind (Tafel XXXVI. XXXVII. LXV, 51). Die Gemmen dieser Richtung sind fast immer flach, nicht konvex. Hier finden sich zahlreiche Berührungspunkte mit den sogenannten neuattischen Marmor-, den sogenannten Campana'schen Terrakotta-Reliefs und manchen der augusteischen Silbergefässe und ihrer thönernen Nachahmungen, den oft so gemmenartig feinen Arretinischen Vasen. Die stieropfernden Niken, der stiertragende Herakles, die im Flattergewande tanzenden Horen und Mänaden, die „Kalathiskos“-Tänzerinnen, Dionysos und Satyrn in enthusiastisch schönen Haltungen, das sind Gestalten, die uns in jenem ganzen Denkmälerkreise wie auf den Gemmen gleichartig begegnen.

Die Kunstgattung, für welche diese Motive ursprünglich geschaffen und in der sie am meisten heimisch waren, scheint die Toreutik gewesen zu sein, und es ist wahrscheinlich, dass unsere Gemmenschneider ihre herrlichen klassizistischen Motive zum grossen Teile aus der Toreutik entlehnten. Gleichzeitig mit dem grossen Aufschwunge der griechischen Glyptik im Rom des ersten Jahrhunderts v. Chr. ist hier eine neue Blüte der Toreutik eingetreten, die sich, wie es scheint, vor allen an Pasiteles knüpfte; dieser ging, reiner Klassizist wie er war, auch in der Toreutik auf die Klassiker, auf die grosse Epoche gegen Ende des fünften Jahrhunderts zurück, wo Mys, wahrscheinlich auch Mentor (der sicher vor die Mitte des vierten Jahrhunderts datiert ist) und Kallimachos ihre grossartigen toreutischen Arbeiten schufen, die

nun in Rom im Kreise des Pasiteles neu ausgebeutet wurden. Diesen Toreuten um Pasiteles schlossen sich nun die Gemmenschneider an, wenn sie grössere Steine mit Bildern zu verzieren unternahmen.[1]

Der Einfluss der Toreutik in der ganzen Kunst dieser Epoche kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Die eigentlich vornehmste Kunst, für die das lebendigste Interesse im Kreise der Reichen lebte, war damals eben die Toreutik. Insbesondere ward auch die dekorative Kunst, wie das dekorative Stuck- und Marmorrelief von der Toreutik vielfach bestimmt; so sind z. B. die charakteristischen, lebendig bewegten unterschnittenen Formen des Blattwerks und dessen ganze naturalistische Art im Ornament dieser Epoche wie auch eine gewisse beliebte Art flatternder Falten und vieles andere in den dekorativen Stuck- und Marmorarbeiten Zeugnisse des mächtigen Einflusses der Toreuten.

Was die figürlichen Kompositionen anlangt, so ging die Richtung dieser klassizistischen Toreuten, Reliefbildner und Steinschneider indes nicht auf einfaches direktes Kopieren, obwohl dies natürlich vielfach auch geschah, sondern auf ein freieres Verwenden der klassischen Motive, wie aus der Stilmischung hervorgeht, die sich so häufig findet.

Für die freie klassizistische Art unter den Steinschneidern, die aber der unter den Toreuten ganz gleichartig ist, mag als charakteristisch insbesondere auf jene schönen weiblichen Brustbilder hingewiesen werden, die einen Kopf von der hoheitsvollen Schönheit phidiasischer Epoche, zum Teil mit noch etwas streng behandeltem Haare, und dazu einen vollen üppigen Busen und äusserst reizvoll darüber drapiertes durchsichtig dünnes Gewand zeigen (Tafel XXXVI, 30; XXXIX, 29; LXV, 24; XLIX, 31; LXI, 37; XXXVII, 20). Es ist besonders die Idee einer alle Reize weiblicher Schönheit in sich vereinenden friedlichen Athena, die diese Künstler beschäftigt und zu welcher ohne Zweifel das vielbewunderte Werk des Phidias, die Athena Lemnia die Anregung gegeben hatte (vgl. auch den Kameo oben Fig. 177). Auch das köstliche Brustbild des Solon (Tafel XXXVI, 30) ist wohl einen Speer, nicht einen Thyrsos schulternd und trotz des Pantherfells als Athena gedacht, wie Tafel LXV, 24 und XXXIX, 29. Vielleicht gab es wirklich analoge Athenabilder in der Toreutik vom Ende des fünften Jahrhunderts. Auch die Hore Tafel XXXIX, 25 mit dem jenen Brustbildern verwandten Kopftypus, der etwas strengen Stellung und überbreiten Brust mit dem ganz durchsichtig dünnen, herabgleitenden und rings frei flatternden Gewande ist eine sehr charakteristische Erscheinung, nahe verwandt der Elektra, die ein geringer Schüler des Pasiteles in einer Marmorgruppe neben den zum Orest gemachten argivischen Siegerjüngling stellte (Gruppe zu Neapel); nur erkennt man bei Vergleich dieser beiden zeitgenössischen Werke an einem Beispiele deutlich, wie viel niedriger die Marmorarbeiter der Epoche im ganzen den Toreuten und Steinschneidern gegenüber stehen, die nicht für Dekoration im grossen, sondern für den prüfenden Kennerblick des Liebhabers arbeiten.

Auch der übertrieben zierliche, archaistische Stil ist in dieser ganzen Denkmälergruppe beliebt; ihn scheint hauptsächlich Kallimachos einst in die Toreutik eingeführt zu haben.[2] Wir finden ihn auch unter den Gemmen auf sehr feinen eleganten flachen Steinen (Tafel XXXVIII, 23; XXXIX, 2. 3. 4. 8. 9. 12. 13. 14). Und auch hier geht man vom Archaisieren unmittelbar

[1] Schon oben S. 344 vermuteten wir, dass eine grössere Komposition (die des Palladionraubes, die Plinius 33, 156 als Gegenstand auf einer berühmten Silberschale des Pytheas nennt) den Gemmen durch die Toreutik vermittelt worden sei, was wohl bei manchen malerischen Kompositionen der Fall gewesen sein wird.

[2] Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 203 ff.

in freiesten Flatterstil des Gewandes über; die Artemis Tafel XXXIX, 6. 7 (vgl. auch die Nike LXV, 51) zeigt bei archaistischem Grundmotiv jenes Flattergewand und ist in Motiv und Stil ganz gleichartig der Münchner Artemisstatue von Gabii, die ich vermutungsweise auf Kallimachos zurückgeführt habe.[1]

Das reizvoll frei flatternde Gewand war so recht die Wonne der Toreuten jener klassischen Epoche, da es sich in ihrer Technik besonders schön wiedergeben liess; manche der korinthischen Spiegelkapseln zeugt uns noch davon. Auch die unter dem Einflusse der Renaissance der Toreutik im ersten Jahrhundert stehenden Gemmen zeigen die Vorliebe dafür; man vergleiche insbesondere die entzückenden Horen[2] Tafel XXXVI, 21; XXXVIII, 3, die wunderbar schwungvollen Mänaden[3] Tafel XXXVI, 35—37 und die wohl ursprünglich echt kallimacheische[4] Tänzerin XXXVI, 23, die eingiessende Nike LXV, 51 und auch die ebenso vornehm wie reizvoll schönen stieropfernden Niken (XXXVI, 29. 31), die freilich fast nackt, nur von wenig Gewand umflossen sind.[5] Auch die Durchsichtigkeit des dünnen Gewandes, die hier so beliebt ist (vgl. Tafel XXXVI, 23. 29—31. 35—37; XXXIX, 22—25. 29; XXXVII, 21. 27), geht auf jene ionisch-attische Kunstrichtung vom Ende des fünften Jahrhunderts zurück.

Die phidiasische Kunst hatte in ihren Gestalten eine stille Hoheit und Ruhe sowohl wie auch schwungvolle Bewegung auszudrücken verstanden, und diese beiden Kontraste beherrschten eine Zeit lang die Kunst und gewiss auch die Toreutik eines Mys und Mentor. Unsere Gemmen folgen auch hier jener grossen Zeit. Die schwungvollen Motive fanden besonders bei Dionysos und seinem Thiasos Verwendung. Die begeisterten herrlichen Gestalten des Dionysos wie Tafel XXXVI, 28. 34, der Satyrn und Mänaden wie XXXVI, 33. 35 zeigen im Kerne phidiasischen Schwung der Bewegung und sind gewiss in jener grossen Epoche erfunden, die hier auf den Gemmen des ersten Jahrhunderts ihre Renaissance feiert. Charakteristisch ist Tafel XXXVII, 11; denn hier ist einfach das prachtvolle und im Kreise des Phidias besonders beliebte Motiv der Dioskuren von Monte Cavallo[6] auf einen Satyr übertragen.

Aber noch mehr natürlich hat man auf diesen Gemmen von den Motiven stiller Ruhe Gebrauch gemacht. Die im fünften Jahrhundert so beliebte Stellung mit einem entlasteten Fusse und still geneigtem Kopf erscheint hier oft (vgl. den Theseus mit dem Schwerte Tafel XXXVIII, 18; XLII, 7; XLIII, 31; LXI, 71; das Mädchen am Brunnen Tafel XXXIX, 26. 27; die Mänade XIV, 28), und ebenso die ruhig angelehnte Figur mit geneigtem Kopfe (Tafel XXXVI, 25. 32. 24. 26; XXXVII, 9; XXXVIII, 17; XLII, 8—12. 15). Die sitzende Muse Tafel LXIV, 57; XIV, 19. 21 ist ganz von attischer Kunst phidiasischer Epoche inspiriert. Beliebt ist auch die Schrägsicht der Figur bei ruhiger Entlastung des einen Fusses und geneigtem Kopfe; hierher gehören einige der schönsten Gestalten, wie die herrlichen Aphroditen

[1] Ebenda S. 203.

[2] Vgl. zu diesen und ihrem Vorkommen auf arretinischen Vasen Dragendorff, terra sigillata S. 48 ff.

[3] Vgl. Dragendorff, ebenda S. 45. Ueber die Verkehrtheit von F. Winter, der die neuattischen Mänadenreliefs des 1. Jahrh. als griechische Originale ansah und in die Zeit der Olympiaskulpturen (!) versetzte, ist es nicht mehr nötig, ein Wort zu verlieren; diese Früchte einer dilettantischen Richtung in unserer Wissenschaft sind als faule längst erkannt worden. Vgl. Meisterwerke S. 31, 5; 203 und Dragendorff a. a. O. 44.

[4] Vgl. Meisterwerke S. 202 und Dragendorff S. 44.

[5] An der Balustrade des Niketempels war aber dies Motiv gewiss nicht zu sehen; wie die stieropfernde Nike dort ausgesehen hat, habe ich mit Hilfe eines Terrakottaplättchens Arch. Anz. 1891, S. 122 erwiesen (vgl. Bulle in Roscher's Lexikon III, 346); die entkleidete Nike wird von den Toreuten geschaffen sein. Vgl. jetzt auch die Kannen von Boscoreale, Monum. et Mém. Piot. V, pl. 3. 4.

[6] Vgl. Meisterwerke S. 128 ff. und Furtwängler-Urlichs, Schulausgabe der Bruckmann'schen Denkmäler S. 25 ff.

Tafel XXXVI, 25 und XXXIX, 22. 24; L, 13, der Hermes mit der Leier XXXVIII, 15, auch die Omphale und Methe, von denen wir schon früher (oben S. 297) gehandelt haben.

Mannigfache klassische Motive kommen besonders noch auf den grossen Steinen und Pasten vor; so der vom Parthenonfries her bekannte, aber dort gewiss nicht zum ersten Mal erscheinende, uns auch auf einer attischen Vase der Epoche (Berlin No. 2357) begegnende Jüngling, der sein Pferd zum Breitstehen veranlasst (Tafel XXXVI, 8, 10; Kameo LVIII, 11). Das Motiv erscheint hier etwas sehr akademisch steif; noch steifer die Nike mit dem Gespanne (Tafel XXXVI, 14—16), wo man statt der schwungvollen Schönheit vom Ende des fünften Jahrhunderts lieber die strengere Ruhe der älteren Zeit nachahmt, dabei aber akademisch ledern wird. Andere Motive aus dem fünften Jahrhundert sind der Aias mit Kassandra Tafel XXXVI, 11, der Paris, der der Aphrodite opfert, Tafel XXXVI, 24. 26, und vor allem die herrliche Niobidengruppe phidiasischer Erfindung Tafel XXXVII, 43. Interessant ist, dass man auch den Silenstypus des fünften Jahrhunderts, der durch die spätere Kunst ganz verdrängt worden war, jetzt wieder aufnimmt (Tafel XXXVI, 1; XXXVII, 31). Selbst der Skythe Tafel XXXVI, 13. 17 ist keine Schöpfung augusteischer Zeit; von damaligen Barbarentypen ist er völlig verschieden; es ist der Skythe, wie ihn die griechische Kunst der Epoche um 400 v. Chr. so trefflich zu bilden wusste.

Zuweilen hat man aber jetzt auch spätere Motive künstlich in den so hoch geschätzten strengeren Stil des fünften Jahrhunderts übersetzt; merkwürdige Beispiele sind der Satyr Tafel XXXVI, 3, der Fischer XXXVI, 5, der schon oben S. 343 erwähnte rasende Aias XXXVI, 4, die Sphinx XXXIX, 18. Hier berührt man sich mit dem steifen Archaisieren der früheren römischen etruskisierenden Steine. In einigen Fällen sind hier auch die Motive (Heldenkampf, Wundenverbinden) aus jenem Kreise der etruskisierenden Gemmen genommen (Tafel XXXVI, 6. 7. 9).

Aber auch Brustbilder und Köpfe arbeitete die klassizistische Richtung zahlreich, und auch da nicht bloss einfach kopierend; man liebt es, die strengen Formen älterer Zeit mit neuer Eleganz und einer eigenen Weichheit zu umkleiden. Gute Beispiele letzterer Art sind: Tafel XL, 3. 5 Apollo strengen Stiles, ebenso 4 Poseidon; freierer Art des fünften Jahrhunderts sind ebenda die Apolloköpfe XL, 13. 41. 42. 49. 38. 40; XLIX, 29, der Ares XL, 39, der Jüngling XL, 46, der reizende Hermes XL, 47, der bärtige Hermes Tafel LXIV, 55. Prachtvolle bärtige Götterköpfe in strengerer, mehr oder weniger phidiasischer Art zeigen Tafel XXXIX, 31. 33; XL, 35; XLIX, 15; L, 17, wozu sich der beistehende kleine Kopf einer Paste in Berlin (4820) gesellt (Fig. 194). Besondere Vorliebe hatte man für die eigenartigen und oft seltsamen Haartrachten der strengeren Stilarten, wie ausser den schon genannten Köpfen namentlich Tafel XL, 15. 29; XXXVIII, 13. 25 zeigen; man vergleiche zu letzteren Beispielen den Bonus Eventus-Kopf der um 54 v. Chr. geschlagenen Denare bei Babelon, monn. rép. II, 427.

Fig. 194.

In diesen Kreis von freieren Nachbildungen von Götterköpfen des strengeren Stiles zu Rom im ersten Jahrhundert v. Chr. gehören auch die merkwürdigen Terrakottaplatten der Münchner Glyptothek, die Brunn (Glypt. No. 39), weil er sie in ihrem historischen Zusammenhang nicht erkannte, willkürlich für falsch erklärte, während sie so recht charakteristische echteste Produkte jener Epoche sind.[1]

[1] Ich habe eines derselben, weil es wieder die in der Epoche, wie oben bemerkt, so beliebte unbehelmte Athena, und zwar mit kurzem Haare giebt, in der Revue archéol. 1896, pl. I (mit Zusatz „note sur la plaque en terrecuite") veröffentlicht.

Wir nennen noch als charakteristische Brustbilder und Köpfe, die sich an Aelteres anschliessen, die hoheitsvolle schöne Muse Tafel XXXVIII, 24; vgl. XLIX, 28; die Nemesis XL, 9; die edle feine Psyche XL, 20. 21; LXIII, 33 oder den Dionysos XLI, 17.

Von den jüngeren Typen bevorzugen die Steinschneider dieser Epoche die mildere ruhigere Schönheit und verschmähen die derberen, aufgeregten lysippischen Typen durchaus. Charakteristische Köpfe sind die Io des Dioskurides (Taf. XLIX, 9), oder der vermutliche Orest Tafel XL, 12; XLIX, 3; LXIII, 38. Besonders bezeichnend ist es, dass diese Richtung von Herakles, dem Helden der Kraft, nicht die lysippischen Typen, die die hellenistische Kunst beherrschten und die das leidenschaftliche, kraftvoll gewaltige Wesen des Helden ausdrücken, sondern jene zarten feinen, vornehm jugendlichen Typen praxitelischer Art bevorzugt, wie sie Tafel XLIX, 20; XL, 36. 37. 44. 45; LXI, 41; LXIII, 35; LXIV, 56 darstellen. Auch von Alexander d. Gr. kommt ein analoger weicher, ruhig idealer Kopf vor (Tafel XXXVII, 23).

Nachdem wir die Produkte der klassizistischen Richtung überblickt haben, bleibt uns noch das Porträt auf den Intagli zu betrachten. Da begegnen uns zunächst zahlreiche schöne und charaktervolle Köpfe von Griechen, nicht von lebenden offenbar, sondern von den berühmten Philosophen und Schriftstellern, die der Gebildete verehrte (Beispiele auf Tafel XLIII, 1—9. 11—15; XLIX, 7; L, 2; LXVI, 9; Berlin 3183—3186; 5023—5051; 6969—6980). Da finden wir Homer, Sokrates, Epikur (vgl. Cicero, de fin. 5, 1, 3 über das Tragen des Bildes des Meisters im Ringe bei seinen Anhängern), Diogenes im Fass, Demosthenes und eine Reihe charaktervoller Köpfe, die zu bestimmen uns leider die Mittel fehlen; besonders häufig der willkürlich früher Antisthenes, dann Aristoteles getaufte Mann mit den scharfen Denkerzügen Tafel XLIII, 8. 9.

Dass auch das römische Porträt gegen Ende der Republik auf den guten Gemmen wenigstens formell rein griechisch wird, haben wir schon früher bemerkt. Das vorzüglichste Beispiel ist der Sextus Pompejus des Agathangelos Tafel XLVIII, 40, ein anderes Tafel XLIX, 24; wir können ferner noch den Pompeius Magnus (XLVII, 38; L, 43), Marcus Iunius Brutus (XLVII, 37), Julius Cäsar mit Sicherheit nachweisen und eine Reihe anderer Köpfe in ihre Zeit setzen (vgl. Tafel XLVII). Ein besonderes Interesse bietet der mehrfach vorkommende Typus eines älteren, am Oberkopfe kahlen Mannes (Tafel XLVII, 58; L, 3. 5; LXV, 36)[1], dessen Profil in allem Wesentlichen übereinstimmt mit dem der Büste des Cicero in Apsley House zu London.[2] Diese Büste (umstehend Fig. 195 das Profil nach dem Abgusse in Dresden) ist das einzige sichere Porträt des Cicero, das uns die übrigen bestimmen hilft; denn hier ist die antike Inschrift CICERO am Sockel mit dem ungebrochenen Kopfe zusammen erhalten. Der Kopf ist zwar stark verletzt und ergänzt, doch ist reichlich genug an ihm erhalten, um Sicherheit über die entscheidenden Züge zu gewähren.[3] Die Ergänzungen sind durch das Erhaltene gefordert und richtig. Es ist das ganze linke Auge, die ganze linke Wange, die ganze linke Stirn, der ganze Ober- und Hinterkopf antik; an der

[1] Die von mir im Jahrb. d. Inst. 1888, Taf. 3, 20 publizierte Stoschische Glaspaste in Berlin ist von einem antiken Original genommen, die Paste aber ist modern (in meinem Katalog unter No. 9645 verzeichnet).

[2] Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Inst. 1888, S. 301.

[3] Ich habe im Sommer 1899 Gelegenheit gehabt, die Büste in Apsley House zu untersuchen. Die Inschrift ist sicher antik; in den Tiefen der Hasten sind echte Sinterspuren. Auch ist es von vornherein nicht wahrscheinlich, dass man gerade zu einem so schlecht erhaltenen verstümmelten Kopfe sollte eine Inschrift gefälscht haben, während es sehr verständlich ist, dass man den stark beschädigten Kopf, eben weil er die Inschrift trug, so sorgfältig restaurierte. — Der Madrider Kopf ist moderne Kopie nach dem von Apsley House. — Neuerdings hat Salomon Reinach in der Revue arch. 1899, I, 126 über die Büste von Apsley House Mitteilungen gemacht, nach denen dieselbe ikonographisch völlig wertlos und die Inschrift gefälscht wäre. Es ergiebt sich aus dem Vorstehenden, dass diese Mitteilungen, aus unrichtiger Beobachtung hervorgegangen, unzutreffend sind.

rechten Gesichtsseite ist mehr ergänzt, das rechte Auge ist nach dem linken kopiert; Nase, Mund und Kinn sind modern, können jedoch nicht sehr viel anders gewesen sein nach den erhaltenen Spuren. Die sehr charakteristischen antiken Teile, Wange, Auge, Stirn und Schädel stimmen nun vollkommen zu den Gemmen, die wir danach als Cicero bezeichnen dürfen. Es befinden sich unter ihnen zwei hervorragende, uns aber leider, wie es scheint, nur in Renaissancekopieen erhaltene Arbeiten des Dioskurides und des Solon (Tafel L, 3. 5). Diese Gemmen können natürlich nach dem Tode des Mannes für Anhänger, Freunde und Verwandte desselben gemacht sein und sind kein sicherer Beweis, dass Dioskurides schon vor Augustus Zeit in Rom thätig war.

Fig. 195.

Wir besitzen dann eine reiche Serie von Porträts auf Intagli, welche Personen der Epoche des Augustus und der früheren Kaiserzeit und namentlich auch solche, welche Glieder der kaiserlichen Familien darstellen; unter letzteren freilich giebt es ganz besonders viele Fälschungen. Eine kleine Auswahl sicher echter Stücke geben unsere Tafeln XLVII. XLVIII und dazu L, 38 ff. In künstlerischer Beziehung zeigen die Köpfe aus nachaugusteischer Zeit schon ein bedeutendes Nachlassen. Eine ungewöhnliche vorzügliche Arbeit ist indes die Julia Titi des Euodos Tafel XLVIII, 8. Im ganzen ist die Porträtkunst in dieser Epoche nur am Anfange noch der hellenistischen an Bedeutung vergleichbar, um dann bald zu sinken; die Porträts werden allgemeiner und matter und verlieren das rechte persönliche Interesse. Die hohe Stellung, die das Porträt in der Glyptik der hellenistischen Zeit einnimmt, hat es aber in dieser Periode überhaupt niemals, auch am Anfange nicht innegehabt.

Sehr zahlreich sind dann auch in dieser Epoche die für das gewöhnliche Bedürfnis hergestellten kleineren Ringsteine mit allerlei segensreichen Symbolen, Masken, Tieren, Waffen, Schiffen und zum Teil sehr fein ausgeführten Vasen, wovon auf Tafel XLV; XLVI; L, 23. 32; LXI, 64. 65; LXII, 12 ff. Proben vereinigt sind. In dieser Klasse populärer Gemmen findet ein unmittelbarer Uebergang aus der vorigen Periode statt (vgl. S. 298). Es werden viele Typen beibehalten, nur jetzt in mehr flüssigem griechischem Stile wiedergegeben. Besonders reich mit Segenssymbolen ausgestattet sind die Steine mit nachgebildeten Siegelringen, wie Tafel XLVI, 40 ff.; L, 32. Diese gehören aber, wie auch die nicht selten damit verbundenen Porträtköpfe beweisen (vgl. Berlin 5162—5170), nur der Zeit vom Ende der Republik und des Augustus an. Ueberhaupt ist dies die Blütezeit auch dieser ganzen Gattung von Siegelbildern. Die Fülle der Segenssymbole, wie Füllhorn, Steuerruder, Aehren, Palmzweige und dergleichen verschwindet nachher in der Kaiserzeit. Beliebt bleiben dagegen die abergläubischen Kombinationen,

die auch schon aus der vorigen Periode stammen (vgl. oben S. 288. 298), jetzt aber besonders häufig werden (Beispiele Tafel XLVI, 33—37; L, 23; LXI, 64. 65; LXII, 16. 17 und die im Texte genannten Repliken). Man pflegt sie Grylloi zu nennen; besonders verkehrt, wenn man dabei an Plinius, nat. hist. 35, 114 denkt, wo es heisst, dass Antiphilos einen Mann Namens Gryllos (d. h. Ferkel) so geschickt karikierte, dass man Karikaturen danach „grylli" genannt habe. Indes kommt jene moderne Bezeichnung der Gemmen ja aus dem italienischen grillo. Grillen, launische Einfälle sind nun aber jene Gemmenbilder ebensowenig wie Karikaturen. Sie entspringen durchaus nicht, wie man wohl gemeint hat, einer zügellosen Phantasie, die nur Seltsames erschaffen will, sondern sie sind reine Ausgeburten des Aberglaubens von der zauberkräftigen Gewalt gewisser Tiere und Symbole. Wir haben früher (S. 113 f. 288) schon bemerkt, wie früh dergleichen Kombinationen beginnen und wie sie uns zuerst im karthagischen Kreise entgegentreten. Wie wenig phantastische Willkür hier zu thun hat, zeigt am besten der Umstand, dass diese Bilder sich alle auf wenige ganz bestimmte, schon in jenen karthagischen Stücken vorgebildete Typen zurückführen lassen. Am beliebtesten ist der Hahn oder Pfau, kombiniert mit Silens- oder Pansmaske, Pferde-, Widder-, Elefantenkopf, Aehre, Füllhorn, Palmzweig, Delphin oder auch Seepferd — alles Segenssymbole, die man in eins verbindet; auf dieser Kombination reitet dann zuweilen Eros, um zu all diesem Segen als zusammenhaltendes Band auch noch die Liebe zu fügen. Im Grunde ist dies seltsame Wesen nichts anderes als die Weiterbildung des altgriechischen Hippalektryon, des Pferdehahns, dessen Grundidee immer weiter wirkte.[1]

Am Schlusse dieses Abschnittes wollen wir noch einmal zusammenfassend betrachten, was uns über einzelne mit ihrem Namen signierende Steinschneider in dieser Epoche bekannt ist. Bei weitem die meisten der uns durch Signaturen bekannten Gemmenkünstler gehören dieser Periode an. Die hohe künstlerische Vollendung, welche die Künstler eben dieser Epoche im Wetteifer untereinander erstreben und erreichen, veranlasste sie, ihre Werke zu signieren. Dennoch haben wir es hier nicht mit stark ausgeprägten Individualitäten zu thun. Daher wir denn auch nur in den seltensten Fällen einen unsignierten Stein einem bestimmten Künstler zuzuweisen genügende Veranlassung haben. Einem Dexamenos gegenüber sind diese Künstler alle matte Persönlichkeiten. Und das deshalb, weil sie alle Eklektiker und alle im Banne der vergangenen selbständigeren Epochen sind. Bei Aulos, von dem wir eine relativ grössere Zahl signierter Werke haben, aber auch bei Hyllos, einem Sohne des Dioskurides, sehen wir deutlich, wie diese Künstler bald streng klassizistisch nach Vorbildern des fünften Jahrhunderts (Tafel XLIX, 31 Aulos, 29 Hyllos), bald in freier hellenistischer Weise (Tafel LVII Aulos, LII, 2 Hyllos) arbeiteten.

Der bedeutendste unter ihnen ist offenbar Dioskurides, den Augustus mit Herstellung seines als Siegel vertieft geschnittenen Porträts betraute. Da Augustus nach der Ueberlieferung dies Siegel erst in seiner späteren Zeit hat machen lassen, so ist Dioskurides eben in diese fest datiert. Natürlich kann er aber damals schon ein älterer Mann und schon länger in

[1] Den Hippalektryon glaubte Aristophanes (Frösche 937) auf persischen Teppichen gesehen zu haben; vielleicht beruht dies aber nur auf ungenauer Erinnerung an die sonstigen orientalischen Fabeltiere; denn wir wenigstens kennen den Hippalektryon nicht aus orientalischer Kunst; vielleicht denkt Aristophanes aber auch an phönikische Bildungen der Art, wie sie uns auf jenen karthagischen Skarabäen vorliegen. — Ueber den Hahn in den sog. Grylli der Gemmen vgl. auch Baethgen, de vi ac signif. galli, Göttinger Dissert. 1887, p. 22 und Dieterich, Pulcinella S. 242.

Rom ansässig gewesen sein. Die Thätigkeit seiner Söhne erstreckte sich sicher auf die Regierungszeit seines Nachfolgers Tiberius (Kameoporträt von Herophilos) und gewiss auch auf die des Claudius, aber schwerlich bedeutend weiter. Die sämtlichen anderen Künstler nun, die wir hier zu nennen haben, gruppieren sich dermassen um die eben genannten chronologisch fixierten, dass sie derselben Epoche wie diese angehören müssen. Teils behandeln sie dieselben Gegenstände wie jene im Wettstreit mit ihnen, teils sind sie durch die Art der Signatur und den Stil der Figuren ihnen völlig gleichartig. Wir sind nicht im stande, irgend einen dieser Künstler loszutrennen und ihn einer wesentlich späteren Epoche als die anderen zuzuweisen. Sie hängen alle zusammen. Der späteste unter ihnen ist Euodos, der noch die Julia Titi porträtierte. Es scheint somit die Sitte des Signierens der Gemmen etwa in der flavischen Zeit zu verschwinden, also gleichzeitig mit den grossen Kameen des Kaiserhauses und gleichzeitig mit der Fülle der guten bilderreichen Glaspasten.

Wir betrachten die Einzelnen in Kürze, wobei ich für alles Nähere auf meine früheren Abhandlungen „über die Gemmen mit Künstlerinschriften" im Jahrbuche des archäologischen Instituts 1888 und 1889 hinweise, in welchen ich den Weizen aus der Spreu, die wenigen echten signierten Werke aus der Masse der Fälschungen herauszusondern mich bemüht habe.

Dioskurides braucht indes keineswegs der älteste in jener Reihe zu sein. Es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, dass er in einen Kreis von Künstlern in Rom eintrat, der hier bereits im Anschlusse an die von Pasiteles gegebenen (oben S. 302. 347 vermuteten) Anregungen auf dem Gebiete der Glyptik arbeitete.

Wegen der Art der Schrift, die sich noch der der hellenistischen Periode anschliesst, nennen wir voran den Sosos oder Sosokles, Tafel XLIX, 14; sowie den Solon, der sich neben dem herrlichen Medusenkopfe Tafel XL, 18 noch in der flüchtigen Schreibart der hellenistischen Künstler signierte, dagegen er auf anderen vermutlich späteren Werken die Eleganz der Schrift annahm, die nunmehr durchweg Mode wurde. Wir kennen von ihm noch durch eine antike Glaspaste das rein klassizistische überaus schöne Brustbild Tafel XXXVI, 30, dann einen Diomed (Tafel XLIX, 5), den er im Wetteifer mit Dioskurides schuf und bei dem er das gemeinsame Vorbild frei, aber nicht eben glücklich variierte, während Dioskurides dasselbe genau wiederholte; endlich sein uns leider, wie es scheint, nur in Renaissance-Kopieen erhaltenes Porträt des Cicero (Tafel L, 3). Zu diesen auf unseren Tafeln wiedergegebenen Werken kommt noch eines, das ich erst neuerdings in Neapel kennen gelernt habe (beistehend Fig. 196 in doppelter Grösse). Es ist ein Nicolo in antikem goldenem Fingerring, der aus Pompeji stammt (Neapel, Inv. 25218, 18. VI. 61 eingetragen). Dargestellt ist Herakles in statuarischem Motiv ruhig stehend, mit der Linken sich auf die Keule stützend, deren Ende auf einer kleinen Erhöhung aufsteht. In der Rechten hält der nackte jugendliche Held ein Schwert mit Band erhoben. Die kraftvollen Formen sind mit grosser Sicherheit und Klarheit in weicher fleischiger Fülle gegeben. Der Kopf erscheint von vorne; die Nase ist etwas verunglückt; das Vorderhaar besteht aus einer Reihe von Punkten; auch die Wülste des Sägemuskels sind durch flache Punkte gegeben. Die Arbeit ist äusserst sicher und flott, die Modellierung plastisch voll und weich. Der Körper ist durchaus nicht von klassizistischer Art; er erinnert eher an Lysipp als an Polyklet, nur die ruhige Stellung ist in der Art der Werke der älteren Zeit. Unter den Künstlergemmen ist in der ganzen Arbeit ebenso wie im Gegenstande am nächsten verwandt

Fig. 196.

der Herakles des Hyllos Tafel XLIX, 21; doch ist der Neapler Stein nicht nur grösser, sondern auch reicher in der Ausführung. Die Art, ein statuarisches Motiv in Vorderansicht wiederzugeben, kehrt ganz wie hier auch an dem Hermes des Dioskurides Taf. LI, 21 und an dessen Achill unten Fig. 197 sowie am Athleten des Gnaios Taf. L, 9 wieder. Die Signatur auf dem Neapler Nicolo läuft in gerader Linie rechts neben der Figur nach oben; die unteren Enden der Buchstaben sehen nach aussen: CΟΛΩΝΟC Die Schrift ist ebenso sicher und flott wie die Arbeit der Figur; allein sie ist nicht so sorgfältig und fein wie bei Dioskurides und seinem Kreis; auch sind keine Kugeln an den Enden. Das Omega schreibt er hier wie bei Tafel XXXVI, 30 und XL, 18 nach der älteren Weise; nur bei dem Diomed hat er das cursive Omega (Tafel XLIX, 5). Ausser diesem Werke, von dessen Echtheit ich mich vollkommen überzeugt habe, glaube ich endlich jetzt auch den schon bei Stosch (Tafel 64) erscheinenden in schräger Vorderansicht stehenden Eros für ein zwar nicht bedeutendes, aber echtes Werk des Solon halten zu müssen. Es stimmt in der Behandlung der Körperformen, in technischen Kleinigkeiten wie der Verwendung runder Punkte und endlich in der Signatur CΟΛΩΝΟC durchaus mit dem Neapler Steine überein. — Agathangelos ist uns nur durch das vorzügliche Porträt des Sextus Pompejus (Tafel XLVII, 40; XLIX, 26) bekannt, das uns ihn als einen ausgezeichneten Meister in der Zeit um 40 v. Chr. zeigt. Verglichen mit der Energie und Kraft der Individualität in den hellenistischen Porträts freilich begegnen wir hier schon zu viel glatter Schönheit und Eleganz, die den Gesamteindruck matter macht.[1] Römischer in der Auffassung als jener Sextus Pompejus ist das in dieselbe Zeit gehörige, mit einem römischen Namen in griechischer Schrift bezeichnete vorzügliche Porträt Tafel XLIX, 24; ob der Name den Besitzer oder Künstler bezeichnet, ist nicht sicher; geschrieben ist er ganz in der Art der Künstlersignaturen. Auch bei dem des Augustus aktischen Sieg verherrlichenden wundervollen Stein Tafel L, 19 finden wir einen römischen Namen in gleicher feiner, griechischer Weise geschrieben, der wohl den Besitzer angeht. Denn bei Tafel XLIX, 4 (L, 11)[2] haben wir einen sicheren Fall von Besitzerinschrift in der griechischen Art der Künstlersignaturen, da hier ausser jener auch die letztere nicht fehlt; es ist der Künstler Felix, der wie die anderen Träger einfacher römischer Namen unter diesen Künstlern, Aulus, Quintus, Caius, Cneius, Lucius, vermutlich ein griechischer Freigelassener gewesen sein wird. Felix hat das in dieser Epoche so oft benutzte wohl der Toreutik angehörende Vorbild mit Diomedes' und Odysseus' Palladionraub am ausführlichsten nachgebildet; aber seine Arbeit ist trotz einer Fülle feiner Einzelheiten etwas trocken und hart und bleibt dadurch hinter der seiner Konkurrenten zurück.

Von Dioskurides selbst nun besitzen wir in vertieft geschnittener Arbeit den feinen alle anderen Konkurrenzarbeiten übertreffenden Diomed in zartestem Flachrelief (Tafel XLIX, 1), die beiden klassische Statuen reproduzierenden Figuren des Hermes (Tafel XLIX, 6. 10), beide mit den Köpfen in Vorderansicht, ferner die wunderbar weiche schöne Jo (Tafel XLIX, 9) und aus dem Gebiete des griechischen Porträts den lebendigen Demosthenes (Tafel XLIX, 7), dies beides Werke von starkem Hochrelief, endlich, leider nur in Kopie, den Kopf des Cicero, Tafel L, 5. Der Künstler zeigt sich in diesen Arbeiten gleichermassen als Meister in dem zartesten flachsten wie in dem kräftigsten Tiefschnitt. Allein er erfindet nichts, sondern übernimmt

[1] Ein römischer Porträtkopf von Mykon, einst in Orsini's Besitz (Mél. d'arch. et d'hist. 1884, p. 157, 84) ist leider verschollen (Jahrb. d. Inst. 1888, S. 317 f.). Eine Muse von Mykon, ein unbedeutendes Werk, Taf. L, 14.

[2] Ich habe diesen Stein neuestens durch die Güte seines jetzigen Besitzers Arthur J. Evans, in dessen Sammlung er aus der Marlborough'schen übergegangen ist, besonders genau studieren können. Ich halte jeden Verdacht der Unechtheit für ausgeschlossen.

die Motive; er ist überaus geschmackvoller Klassizist; über die phidiasische Epoche greift er in seinen Vorbildern nicht zurück; für ihn existiert nur die frei vollendete, nicht die gebundene werdende Kunst. Als Meister des Kameenschnittes lernen wir ihn durch den Herakles Tafel LII, 5 und das Fragment LVII, 8 kennen, deren Vorbilder schwerlich älter als hellenistische Zeit sind. Auf Grund der ihm eigenen weichen rund modellierenden Art des Kameenschnittes konnten wir ihm bei unserem Ueberblicke über die Kameen vermutungsweise noch eine Reihe vorzüglicher Werke dieser Technik beilegen.

Fig. 197.

Zu den erwähnten auf unseren Tafeln gegebenen signierten Arbeiten des Dioskurides fügen wir beistehend (Fig. 197) in auf das Doppelte vergrösserter Abbildung einen aus der Orsinischen[1], dann Farnesischen Sammlung stammenden Karneol in Neapel, bei dessen Beurteilung ich früher (Jahrb. d. Inst. 1888, S. 304, 6) mit Unrecht Brunn gefolgt bin, der ihn bezweifelte. Ich muss ihn, nachdem ich das Original von neuem untersucht habe und mir durch die Gefälligkeit der Museumsdirektion auch ein ganz frischer Abdruck vorliegt, für ein sicheres echtes Werk des Dioskurides halten. Schon die äusseren Indizien sprechen dafür. Es ist ein Karneol von der schönen klaren Art wie ihn Dioskurides auch sonst benutzte. Ueber dem rechten Arm und an der Schulter ist der Stein verletzt; ferner sind zwischen und neben den Beinen kleine Stückchen ausgesprungen, genau so wie an dem Hermes Tafel LI, 21. Die Bildung der Füsse und Beine in Vorderansicht und die der Grundfläche darunter stimmt auch ganz mit jenem Hermes; nur ist die Figur hier grösser und die Beine zeigen noch mehr feines Detail. Die Signatur im unteren Abschnitte (wie am Herakles desselben Künstlers, Tafel LII, 5) stimmt mit den sicheren Signaturen des Künstlers völlig überein und ist so geschrieben, wie in der Zeit, in welche der Stein zurück zu verfolgen ist, überhaupt niemals gefälscht wurde, weil man diese Art von feinen Buchstaben damals noch nicht nachzuahmen verstand. Die Inschrift ist allerdings nicht ganz so schön und elegant wie an jenem Hermes in der Chlamys; allein sie findet an der des anderen Hermes des Dioskurides Taf. LI, 19 ihre Parallele; denn diese zeigt dieselben kleinen Ungleichheiten (vgl. im Jahrb. d. Inst. 1888, S. 220; bei ihr steht das K ein wenig zu hoch, hier ein wenig zu nieder). Die Art ferner wie die Buchstaben PI geschrieben sind, nur als zwei nahe bei einander stehende Hasten mit Pünktchen, ist genau so wie an der Jo des Dioskurides Tafel LI, 17 (vgl. Jahrb. 1888, S. 223), die auch dieselbe Ungleichheit in den Distanzen der Buchstaben zeigt, die hier erscheint. Die Modellierung des Körpers ist prachtvoll. Auch hier scheint ein statuarisches Original zu Grunde zu liegen, das aber in malerische Umgebung gesetzt ist, ganz wie die Artemis des Apollonios Tafel XLIX, 8, an welche auch die Wiedergabe des Felsens hier unmittelbar erinnert. Die Körperhaltung und Anordnung der Chlamys des Helden ist ähnlich dem Typus des belvederischen Hermes, doch die Bildung von Brust und Bauch ist viel mehr der polykletischen, im Kreise unserer Klassizisten so beliebten Formgebung gleich. Von besonderer Schönheit und Eigenart ist der Kopf des Helden mit der milden Neigung und den flammenartig sich sträubenden Haarenden. Man pflegt den Helden für Perseus zu halten; mit Unrecht; Perseus würde die Harpe, nicht das Schwert tragen. Es ist wahrscheinlich Achilleus gemeint, der die ihm von der Mutter geschenkten Prachtwaffen betrachtet. Er legt die Rechte auf

[1] Er ist offenbar identisch mit der „corniola ovata con figura di Marte overo di Augusto“ von Dioskurides in Orsini's Inventar (Mél. d'arch. et d'hist. 1884, p. 155, No. 27).

den Rand des vor ihm auf Felsen aufgestellten Schildes, der mit dem Gorgoneion geziert ist, und betrachtet ihn bewundernd; darunter liegen am Felsen der Panzer, der Helm und die Beinschienen; auch die Lanze ist an den Felsen gelehnt; nur das Schwert hat er ergriffen und hält es in der Linken in der bekannten antiken Weise gefasst (wie die Alexanderstatue Jahrb. d. Inst. 1899, S. 1 ff.). Die Figur ist die bedeutendste und beste von den vollständigen Gestalten, die wir von Dioskurides haben, und ist den zwei Hermesfiguren durch Grösse sowohl wie durch Ausführung überlegen.

Des Dioskurides Sohn Eutyches hat den Tiefschnitt meisterhaft ausgeübt (Taf. XLIX, 11; LXI, 21). Sein zweiter Sohn Hyllos ist uns sowohl als Kameenschneider bekannt (Tafel LII, 2), wobei wir erkennen, dass er eine ihn vom Vater scheidende Eigenart besass, was uns gestattet, anderes auf ihn vermutungsweise zurückzuführen (S. 317. 321), wie als Verfertiger von Intagli (Tafel XLIX, 21. 29)[1]; hier ist er Klassizist, was er als Kameenschneider gar nicht ist, und zeigt schon eine mehr trockene Art, dagegen viel weniger Weichheit und Frische als der Vater. Der dritte Sohn Herophilos ist nur durch einen vorzüglichen Kameo des Tiberius bekannt (S. 319, Fig. 162).

Ein wohl relativ früher und dem Anfang der Epoche angehöriger Künstler ist Apollonios (Tafel XLIX, 8). Dioskurides scheint in dem oben besprochenen Achilleus (Fig. 196) von ihm beeinflusst zu sein, indem er einer Figur von statuarischem Charakter eine malerische Umgebung mit Felsen gab. In der frischen freien Arbeit und auch in der Verwendung der konvexen Steinform schliesst Apollonios sich noch näher an die hellenistische Tradition an. Das letztere ist auch bei Gaios der Fall, der den stupenden Siriuskopf auf einem stark konvexen Hyacinth ganz nach hellenistischer Art schnitt, ein Bravourstück ersten Ranges (Tafel L, 4). Die Inschrift entbehrt noch der Punkte an den Enden der Hasten und ist darin ebenfalls hellenistischer Weise noch näher.[2]

Auch Gnaios ist ein vortrefflicher Künstler; sein Herakles Tafel XLIX, 20 stellt sich an Zartheit und Schönheit neben das Allerbeste und giebt dem Dioskurides durchaus nichts nach; dafür bleibt er mit seinem Diomed (XLIX, 2) doch hinter letzterem zurück; die Muse (XLIX, 28) ist etwas allzu zierlich; der Oeleingiesser Tafel L, 9 ist die genaue Kopie einer Statue, die ganz in der Art in den Raum gestellt und in Vorderansicht gearbeitet ist, wie des Dioskurides' Hermes in der Chlamys und des Solons Herakles Fig. 196. Dem Herakles des Gnaios ist verwandt der jugendliche Kopf des Dalion Tafel XLIX, 3, eines Künstlers, der aber auch in effektvollem Tiefschnitt arbeitete (Tafel XLIX, 30). An die beliebte Darstellung des Palladionräubers Diomed ist auch Polykleitos gegangen, der ganz Dioskurides' Bahnen folgte (Jahrb. 1888, Tafel 8, 28; S. 314).

Als gewissenhafter feinsinniger Kopist zeigt sich Aspasios (Tafel XLIX, 12. 15; dazu das Fragment im Jahrb. 1888, Tafel 10, 9; 1889, S. 48); er hält sich an Phidias und seine Zeit und giebt die weiche Fülle in deren Werken wieder. Dagegen andere Künstler

[1] Dazu kommt Jahrb. 1888, Taf. 10, 2; S. 307, 4, eine vorzügliche echte Arbeit, ein Porträtkopf in Florenz; die Inschrift ist hier aber etwas schlechter geschrieben und entbehrt der feinen Punkte an den Enden der Hasten. Da der Stein jedoch schon seit 1669 bekannt ist, wird sie wohl echt sein. — Sicher echt ist die Inschrift Ὕλλου auf dem von mir Jahrb. 1889, Taf. 2, 5, S. 86 f. und neuerdings von Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 8, 126 publizierten Karneol; die dargestellte Maske ist von flotter, aber recht gewöhnlicher flüchtiger Arbeit, und die Inschrift mit ungewöhnlich grossen Buchstaben und Querstrichen an den Enden der Hasten passt ebenso dazu, wie sie von den sicheren Signaturen des ganzen Dioskurides-Kreises verschieden ist. Ich kann daher nicht glauben, dass der Verfertiger dieses Steines der Sohn des Dioskurides war.

[2] Das Pi hat oben übergreifenden Querstrich; das E ist rund mit Punkt statt Horizontalstrich; das A aber hat nicht Punkt, sondern Strich. Der herrliche Stein, den ich bei der Auktion Marlborough noch bewundern konnte, scheint nach Amerika gegangen zu sein.

mehr das Strenge in den klassischen Vorbildern der phidiasischen Epoche hervorkehren; so Kleon mit seiner schönen Amazone (Tafel LXI, 37); dieser Künstler scheint aber auch in späterem Stile gearbeitet zu haben (s. die Gemme im Text zu Tafel LXI, 37). Sehr vielseitig war Aulos, der Sohn des Alexas; er arbeitet wie Kleon streng klassizistisch (Tafel XLIX, 31), daneben aber auch ganz frei mit Motiven der hellenistischen Art, auf Intagli (Tafel XLIX, 17. 23. 27) wie auf Kameen (Tafel LVII, 9). Er hatte nicht den hohen Ergeiz seiner vornehmeren Kollegen; er nahm auch kleine Aufträge an und signierte selbst recht unbedeutende Sachen (Tafel L, 8; Jahrb. 1888, Tafel 3, 11; S. 131. 1889, S. 54, 4, Viergespann).[1] So ist denn auch keine Signatur in neueren Zeiten häufiger gefälscht worden als diese. Von einem Kameo mit der Komposition unserer Tafel LXIV, 77, auf welchem Aulus seinen Vater Alexas nannte, sind nur schlecht erhaltene antike Glasabgüsse auf uns gekommen (Jahrb. 1889, Tafel 2, 3. 4; S. 51). — Der Bruder des Aulus, Quintus (der sich natürlich griechisch Κόιντος schreibt), ist uns nur durch ein Fragment eines nicht bedeutenden Intaglio bekannt, das die Beine eines archaistisch steif gespreizt schreitenden Bewaffneten zeigt (Jahrb. 1888, Tafel 10, 19; 1889, S. 56 f.). Unbedeutend ist auch die einzige uns erhaltene Arbeit eines Lucius (Λεύκιος), ein Zweigespann (Jahrb. 1888, Tafel 10, 25; 1889, S. 58).

Dagegen sind wieder bedeutendere Künstler der Anteros, der fein und zart ein der Toreutik entlehntes Motiv, den Herakles mit dem Stier behandelt hat (Tafel XLIX, 13), ferner Teukros mit der eleganten, aber trotz des schlüpfrigen hellenistischen Gegenstandes etwas kalten Darstellung des verliebten Herakles (Tafel XLIX, 25), Philemon mit dem feinen Theseus Tafel XLIX, 22 und Pamphilos mit dem malerischen Achill Tafel XLIX, 18 (ebenda 16 ist die Signatur neuere Zuthat). Einen trefflichen Sokrateskopf besitzen wir von Agathemeros (Tafel L, 2). In Kameen wie Intagli war Skylax thätig, ohne besonders Hervorragendes zu leisten (Tafel XLI, 26; LVII, 10); das gleiche gilt von Sostratos (Tafel XLIX, 19; LVII, 5. 7). Ein feiner Kameenkünstler war Rufus, obwohl er nur kopierte (Tafel LVII, 6); dagegen zeichnet sich Tryphon (Tafel LVII, 11)[2] auch durch eine originelle merkwürdige Komposition aus, die er einem friesartigen Gemälde entlehnte und ähnlich in den Raum setzte wie manche Andere ihre Statuenkopieen. Vortrefflich im Kameenschnitt war auch der . . . midias, von dem wir nur ein Fragment besitzen (Tafel LVII, 4), weniger bedeutend Diodotos (Jahrbuch 1889, Tafel 2, 6; S. 63).

Für das Kaiserhaus arbeiteten nachweislich noch ausser Dioskurides und seiner Familie Saturninus, von dem wir eine vortreffliche Kameenbüste der Antonia kennen (Jahrb. 1888, Tafel 11, 3; S. 318) und Epitynchanos, der einen Prinzen des iulisch-claudischen Hauses, wie es scheint Germanicus, in einem Kameo bildete (Jahrb. 1888, Tafel 11, 1; S. 319)[3], vor allem aber Eudos mit dem Porträt der Julia Titi (Tafel XLVIII, 8), das noch als ein sehr tüchtiges Werk die Reihe der signierten Gemmen abschliesst.

[1] Die Echtheit der Inschrift des galloppierenden Reiters in Florenz, Jahrb. 1889, S. 54, 5; 1888, Taf. 10, 23 möchte ich dagegen nach erneuter Prüfung des Originals nicht mehr aufrecht halten. — Der Hyacinth mit dem Motiv von Tafel LXIV, 74, den sowohl Faber's Commentar zu Orsini's „Illustrium imag.“, als das Inventar Orsini's (Mélanges d'arch. et d'hist. 1884, p. 154, No. 12) erwähnt und der gewiss antik ist, scheint in der kgl. niederländischen Sammlung im Haag zu sein (vgl. Stephani, Compte rendu 1862, 160 ff. Janssen, inscriptions des pierres graveés p. 8); ich habe ihn leider nicht gesehen.

[2] Die Schlussvignette auf Seite 371 giebt eine stark vergrösserte (vgl. die Originalgrösse Taf. LVII, 11) Ansicht dieses prächtigen Stückes mit der modernen Goldfassung, die es in Sammlung Marlborough hatte; die Ansicht ist vom Originale genommen und dem Auktionskataloge der Sammlung entlehnt. Der Kameo ist jetzt im Museum of fine arts zu Boston.

[3] Der Amethyst aus Samml. Luynes in Paris mit einem jugendlichen Panskopf und der Inschrift des Epitynchanos bei Babelon, cab. des Antiques pl. 5, 9; p. 16; Daremberg et Saglio II, fig. 3526 ist modern, wenigstens die Signatur. Replik Chabouillet, coll. Fould pl. X, 999. Auf einen als im Museo der Familie Bellini-Briganti in Osimo befindlichen, in der „Pallade“ anno I, No. 608 erwähnten Stein mit Satyrkopf und gleicher Inschrift macht mich P. Wolters aufmerksam.

## ZEHNTER ABSCHNITT.

### Die spätere Kaiserzeit und das Ende der antiken Glyptik.

Wir betrachten hier die spätere Kaiserzeit vom zweiten Jahrhundert n. Chr. an. Es sind grosse Mengen von vertieft geschnittenen Steinen, die wir dieser Periode zuzuweisen haben. Unsere Tafeln geben nur ganz wenige und durch reichere interessante Darstellungen hervorragendere Proben von dieser Masse, die im ganzen überaus unerfreulich ist. Vgl. Tafel XLVI, 5—8. 10—21; L, 52; LXI, 66. 73; LXIV, 66. 68; LXV, 37. 54. Dazu im Berliner Katalog 6278—6432, sowie die meisten Stücke in den Abschnitten 2536—3430; 7131—8830. Es sind Massen von lieblos, gleichgültig flüchtig geschnittenen, immer kümmerlicher und einförmiger werdenden Bildern. Sie befinden sich alle auf relativ kleineren Steinen, die als Siegel oder Amulett dienten. Durch feine sorgfältige Arbeit hervorragende Stücke sind ganz selten und finden sich fast nur auf dem Gebiete des Porträts (Tafel XLVIII; L, 40—42. 44). Kameen kommen jetzt nur noch spärlich vor; relativ häufiger Rundwerke von Edelstein.

Es ist auffallend, dass wir neben die Massen von geringen Intagli, welche Schutzgottheiten und Symbole und dergleichen enthalten, nichts von künstlerisch hervorragenden Arbeiten auf dem Gebiete idealer Darstellungen in diese Periode zu setzen haben, während die vorige so überaus reich daran war. Es kann gar nicht bezweifelt werden, dass das Können dazu vorhanden gewesen wäre. Die Münzstempel der Kaiser des zweiten Jahrhunderts zeigen eine so hohe künstlerische Vollendung und solchen Geschmack und Eleganz, dass wir danach eigentlich auch auf dem so nahe verwandten Gebiete der Glyptik Vortreffliches erwarten dürften, das wir hier doch nur bei den indes gar nicht häufigen Porträts finden. Auch die Münzen und Medaillons der Kaiser des dritten Jahrhunderts, ebenso wie die entsprechenden seltenen Porträtgemmen, ja selbst noch die der konstantinischen Epoche zeigen immer noch ein Können, das, wenn es auf Stoffe des idealen Gebietes auf Gemmen angewandt worden wäre, ganz erfreuliche Produkte hätte liefern müssen.

Aber man wandte es eben nicht an: die Kunst der Glyptik tritt zurück; sie verliert ihre Stellung als eine bevorzugte Modekunst, die sie in voriger Periode hatte, und sie kommt herab, schon im zweiten Jahrhundert n. Chr.

Bei den Glaspasten sind wir ganz sicher, weil hier auch die Porträts späterer Zeit fast ganz fehlen und die relativ wenigen und kümmerlichen Stücke, die nach dem 1. Jahrhundert fallen, sich überhaupt deutlich ausscheiden und von dem vollen Verfalle dieser Kunst Zeugnis

geben (vgl. oben S. 311). Bei den Steinen ist es zunächst weniger deutlich, da wir hier immer noch einige Porträts aus dem zweiten und dritten Jahrhundert besitzen, die vermuten liessen, dass auch von den vielen vortrefflichen anderen „griechisch-römischen" Steinen ein guter Teil in jene Jahrhunderte gehöre. Dem ist aber nicht so. Diese guten Arbeiten, die wir im vorigen Abschnitte betrachtet haben, hängen so unter sich zusammen und sind so mit tausend Fäden an die augusteische Epoche und die nächstfolgende frühere Kaiserzeit geknüpft, dass wir hier unmöglich einige aus der geschlossenen Gruppe willkürlich herausgreifen und später datieren können. Auch müssten wir doch, wenn sie existierten, Gruppen hervorragender Arbeiten des zweiten und des dritten Jahrhunderts immerhin erkennen können; sie müssten sich manifestieren und bei aufmerksamem Studium des uns Erhaltenen dem suchenden Blicke sich nicht entziehen können. Allein sie finden sich nicht. Und wenn man einmal glaubt, eine Spur gefunden zu haben, so erweist sie sich als trügerisch. Der Stein Tafel XLIII, 37 z. B. gleicht so sehr einem Medaillon des Kaisers Commodus (Brit. Mus., rom. medall. pl. 34; Fröhner, médaillons rom. p. 145), dass man zunächst daran denkt, ihn in dessen Zeit zu setzen; allein bei genauerem Zusehen ist jener Stein so eng verknüpft und offenbar zeitgenössisch einem des Pamphilos, und dieser hängt wieder so mit Dioskurides und seinem Kreise zusammen, dass wir hier nichts herauslösen können. Das Medaillon des Commodus kopiert eben einfach ein älteres Vorbild, wie das ja damals gewöhnlich geschah; in der That ist es auch nicht mehr als ein schwaches Abbild jener herrlichen glyptischen Arbeit.

Bei näherer Ueberlegung finden wir aber auch, dass der schon gegen Ende des ersten Jahrhunderts eintretende sichere Verfall der Glaspastentechnik den Verfall der Glyptik überhaupt zur notwendigen Voraussetzung hat. Warum sollte man denn mit der billigen Reproduktion schöner Steine aufgehört haben, wenn nicht diese auch aufhörten und das Interesse an solchen Arbeiten verschwunden war?

Offenbar sind die gravierten Steine als vornehmer Schmuck aus der Mode gekommen. Die Nachrichten über den üppigen Luxus, den man mit ungeschnittenen edeln Steinen und Perlen trieb, häufen und steigern sich im späteren Altertum. Dieser Luxus findet seinen Höhepunkt dann in konstantinischer und byzantinischer Zeit, und das sich anschliessende Mittelalter bietet die regelrechte Fortsetzung desselben. Dieser Luxus, der immer mehr an der Gemme nur das Material achtet, musste die Sitte des Gravierens der zum Schmuck bestimmten Prunksteine mehr und mehr zurückdrängen. So blieb den Graveuren nur das Gebrauchssiegel; dieses aber höheren künstlerischen Anforderungen entsprechend zu gestalten, dazu gehört ein intensiv die Kunst liebendes und Kunst kennendes Publikum. Das aber ist es gerade, was der späteren Kaiserzeit fehlte. Das echte Kennertum und das warme Interesse an künstlerischen Dingen ist abgestorben. Nur die Phrase, das hohle Reden über Kunst, erfreut sich neuer Blüte.

Interessant ist das zeitliche Zusammentreffen des Verfalles der Glyptik mit dem der Toreutik und der dieser folgenden arretinischen Vasen: wie diese Denkmälergattungen in ihrer Blüte eng verbunden sind, so auch in ihrem Verfall.

Wie verkehrt es war, wenn man zuweilen einige der Porträtkameen der iulisch-claudischen Dynastie in das vierte nachchristliche Jahrhundert hat setzen wollen, haben wir schon früher zu bemerken Gelegenheit gehabt. Es sind diese Zuteilungen mit vollkommenster Willkür, ohne jede Kenntnis der wirklichen Entwickelung der Glyptik gemacht worden.[1]

[1] Die Abhandlung von Wieseler „über einige beachtenswerte geschnittene Steine des vierten Jahrh. n. Chr." in den Abhandl. d. Göttinger Ges. d. Wiss. Bd. 30, 1883; Bd. 31, 1884 und Bd. 32, 1885 ist bei aller Gelehrsamkeit für die Geschichte der Glyptik

Indem wir nun zur näheren Betrachtung der wenig erfreulichen glyptischen Denkmäler dieser Epoche schreiten, bemerken wir noch ausgeprägter, als dies schon in der vorigen der Fall war, eine öde Gleichartigkeit, die sich über das ganze weite römische Reich erstreckt. Von lebendigen lokalen Stilgruppen ist jetzt keine Spur mehr vorhanden: überall dieselbe gleichgültig leere Routine, dieselbe flaue, freie, charakterlose Formgebung.

Zeitlich kann man wohl die Werke des zweiten Jahrhunderts unterscheiden, die, wenn sie auch nicht bedeutend sind, sich doch noch als im Vollbesitze einer reichen Tradition erweisen. Auch zeigen die seltenen guten Porträtgemmen noch am Ende des zweiten Jahrhunderts (vgl. Tafel XLVIII, 17—20), was man hätte leisten können, wenn die Glyptik mehr gepflegt worden wäre. Im dritten Jahrhundert hat aber jene Tradition schon bedeutend eingebüsst, indem dann auch die Siegel noch viel einförmiger und in der Ausführung trockener, härter, ungeschickter werden. Wie weit diese Entwickelung in der Epoche um 300 gekommen war, lehrt ein Porträt wie Tafel XLVIII, 34. Die konstantinische Epoche bringt dann wieder einen gewissen Aufschwung, der zwar wahrlich nicht jene herrlichen Kameen hervorbrachte, die man zuweilen irrtümlich als konstantinisch hat ansehen wollen, doch aber Arbeiten wie Fig. 198 und Tafel XLVIII, 35 fähig war, die sich neben die besten konstantinischen Medaillons stellen oder diese übertreffen.

Was die Form der Steine betrifft, so herrscht natürlich auch in dieser Periode der Ringstein. Die grossen Schmucksteine erscheinen nur noch ganz vereinzelt (ein Beispiel Tafel L, 41). Neben der flachen Gestalt der Bildfläche wird in dieser Epoche auch sehr häufig eine flachkonvexe gewählt (ein guter Teil der mehr oder weniger flachkonvexen Steine und Pasten des Berliner Katalogs 2536 ff. gehört offenbar der späteren Kaiserzeit an).

Die Materialien bleiben im ganzen dieselben wie in der vorigen Epoche. Die gewöhnlichste Steinart für die üblichen Siegelringe bleibt der Karneol; daneben ist auch der Chalcedon besonders häufig; dann erst folgen in weitem Abstande die anderen Steine wie Amethyst, brauner Sard, Sardonyx (horizontal geschichtet, selten quergestreift), oder auch Bergkristall. Der Nicolo, von dem wir schon in der vorigen Periode besonders zu sprechen hatten (S. 309 f.), erfreut sich einer steigenden Beliebtheit. Nicht nur wird er häufig zu kleinen Siegelsteinen benutzt (Berlin 8153 ff., wovon viele gewiss späterer Kaiserzeit angehören), er erfreut sich so hoher Geltung, dass man ihn auch zu einem so hervorragenden grossen Schmucksteine wie Tafel L, 41 mit dem Bilde des jagenden Commodus benutzte. Man muss dem Steine im späteren Altertum eine besondere Bedeutung, wohl eine heilkräftige und magische, beigemessen haben; man trug ihn daher damals nicht selten auch ohne graviertes Bild im Ringe.[1] Auch die späten Glaspasten ahmen besonders gern den Nicolo nach.

Wir haben ferner schon früher hervorgehoben (S. 310), dass auch der rote Jaspis in der späteren Kaiserzeit sich besonderer Beliebtheit erfreut (Beispiele Tafel XLVI, 11. 12. 15—17. 19. 23). Nur der späteren Kaiserzeit aber eigentümlich ist der vorher gar nicht vorkommende gelbe Jaspis. Man schrieb ihm offenbar auch eine besondere magische Wirkung

wertlos, da sie mit vollständigster Kritiklosigkeit und Kunstblindheit operiert. — Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass die ebenda auf der Tafel No. 1 und 2 abgebildeten Kameen (deren einer sogar neuestens in der Röm. Quartalschr. f. christl. Altert.-Kunde 1899, Taf. 10, 2 als echt abgebildet ist!) elende und geradezu kindische Fälschungen sind, die Bartoli's Stich der Titus-Bogen-Reliefs zur Grundlage haben. Der ebendort als 5 abgebildete Stein ist Berlin, Katal. 7013, unsere Taf. XLVI, 11, wo im Texte auf die komischen Missverständnisse Wieseler's aufmerksam gemacht ist; ebendort 6 ist unsere Taf. XLVIII, 37, wozu ich das echte Original in Leipzig aufgefunden habe, das Taf. XLVIII, 35 gegeben ist.

[1] In einem bei Parma gemachten im dortigen Museum befindlichen Goldfunde aus der Zeit des Gallienus z. B. sind auch zwei goldene Prunkfingerringe von durchbrochener Arbeit mit Nicolo-Gemmen, von denen die eine ungraviert ist.

zu. Astrologische Amulette und dergleichen erscheinen gern in diesem Materiale. Künstlerisch sind diese Arbeiten immer abscheulich (Beispiele in Berlin No. 8625—8645). Das gleiche ist der Fall bei den Siegeln von grünem Jaspis sowie von gesprenkeltem, gelbgrünen, grauroten, braunroten Jaspis und dem rot getüpfelten sog. Heliotrop und endlich bei denen von Hämatit oder Magneteisenstein (Taf. LXVII, 5; Berlin No. 8646—8724). Diese letztgenannten Materialien galten der Spätzeit alle als ganz besonders magisch kräftig. Sie waren die Steine, auf welche die Gnostiker ihre wunderlichen Zauberbilder und ihre stammelnden Zauberworte gravieren liessen. Endlich ist zu erwähnen, dass auch Lapis lazuli in dieser Epoche mehrfach für Siegel verwendet vorkommt (z. B. Berlin 8725—32), zuweilen auch im Kreise der letztgenannten Zauberbilder. Grosse Massen von Lapis lazuli-Gemmen allerflüchtigster und rohester Arbeit sind aber im sechzehnten bis siebzehnten Jahrhundert fabrikmässig zum Teil nach antiken Motiven gearbeitet worden und sind zuweilen, indem Rohes dem Rohen gleicht, nicht leicht von den schlechten spätrömischen zu scheiden.[1]

Ueber den Verfall der Glaspasten haben wir bereits gesprochen. Beispiele von Pasten der späteren Kaiserzeit findet man im Berliner Kataloge im Abschnitte 2536 ff. sowie besonders 6278—6432; sie sind äusserst kümmerlich und gering.

Die Technik ist in dieser Epoche eine besonders saloppe. Ihr charakteristisch ist die flüchtige Arbeit mit dem Schneidezeiger, dessen lange Striche unausgeglichen bleiben. Den Rundperl verwendet man wenig. Selbst bei den seltenen feineren Steinen bleibt jene saloppe Schneidezeigerarbeit meist sichtbar. Mit wenigen Ausnahmen machen die Bilder jetzt immer den Eindruck, in liebloser, interesseloser Hast hingeschnitten zu sein.

Man denkt jetzt immer mehr an das Was als an das Wie. Dass ein ihn schützendes, ihm nützliches Bild auf dem Ringe sei, danach fragt der Siegelbesteller; das Künstlerische ist ihm gleichgültig geworden. Der Mensch ist zu sehr beschäftigt und eingenommen mit den Gedanken an das Nötige, den Schutz der Götter gegen allen bösen Zauber und das Heil der Seele; er hat nicht mehr Musse, sich sehend, geniessend in das kleine Kunstwerk zu vertiefen. Die lebens- und kunstfrohe Antike schwindet allmählich dahin. Der Keim ihres Todes zeigt sich in der Glyptik mit am frühesten.

Unter den Darstellungen nehmen die handlungslosen Göttergestalten einen besonders breiten Raum ein; und nicht selten erscheinen sie zu mehreren vereint, aber auch dann handlungslos in banalen Typen nebeneinander gereiht (ein charakteristisches Beispiel Taf. L, 52). Und die Auswahl der Typen sowohl wie die der Gottheiten schrumpft immer enger zusammen; immer einförmiger werden diese Gestalten des Jupiter, Sarapis, Mars, Mercur, Bacchus, der Minerva, Diana, Venus, Ceres u. s. f.; ganz besonders beliebt sind aber die Fortuna und die Nemesis, sowie die Victoria, diese nüchtern begrifflich allgemeinen Gestalten. Die köstliche Fülle immer neuer Typen und jene fast unendliche Mannigfaltigkeit in heiter spielenden Bildern, besonders aus bakchischem und erotischem Kreise, welche die frühere Epoche auszeichneten, sucht man hier vergebens; jene Quelle rinnt nur noch kümmerlich oder ist gar versiegt. Und die Darstellungen aus der Sage werden erst recht spärlich; das relativ Wenige, das sich aus diesen Gebieten findet, sind alles altbekannte Typen, die eben noch ihr Leben fristen; nicht anders ist es mit den Darstellungen aus dem Leben (ein vereinzeltes Bild, das aber dem noch frischeren Wesen in der Provinz verdankt wird, ist die Weinlese an der Mosel Taf. LXI, 66).

[1] Die von mir im Berliner Kataloge 8733 ff. an das Ende der antiken gestellten elend schlechten Steine gehören, wie ich jetzt annehme, doch jener neueren Epoche an.

Die harmlosen Bilder aus Sage und Leben genügten nicht mehr; man frug nach bedeutungsvolleren Siegelbildern. Aber auch die schönen reichen symbolischen Typen der früheren römischen Zeit finden sich jetzt nicht mehr; noch weniger die künstlerisch schönen naturwahren Tiere. Dagegen die Masken, die kombinierten Masken und jene Grylli genannten abergläubischen Kompositionen (vgl. oben S. 353) sehr beliebt bleiben, weil sie eben für zauberkräftig galten.

Je tiefer aber die Kunst der Glyptik sinkt, desto höher steigt der Glaube an die magische Bedeutung der Steine. Man hörte ebenso sehr immer mehr auf, an die künstlerische Ausführung Ansprüche zu stellen, als man immer eifriger erpicht war auf einen an sich schon zauberkräftigen Stein und ein wenn auch noch so kunstlos gearbeitetes den Zauber verstärkendes Symbol darauf.

Die am meisten charakteristische Gattung symbolischer Darstellungen dieser Epoche bieten nun aber die astrologischen und die gnostischen und die sogenannten Abraxas-Gemmen. Sie sind charakterisiert sowohl durch ihre künstlerisch abscheuliche, widerlich weichliche, nachlässige, allen feineren Sinnes bare Ausführung, wie durch ihre zaubermächtigen, bedeutungsvollen Typen, unter denen der grosse allmächtige Gott Jao Abrasax Sabaoth mit doppelten Schlangenbeinen, Hahnen- (seltener Esels-)[1]kopf, Panzer, Schild und Peitsche der wichtigste ist, sowie endlich durch ihre seltsamen Inschriften; aegyptische, griechische, jüdische und christliche Elemente sind hier bunt gemischt. Es ist uns eine sehr grosse Zahl solcher Gemmen erhalten, die alle dieser Epoche angehören; insbesondere sind sie im Osten, dem Sitze der gnostischen Lehren, häufig, kommen aber auch im Westen vor. Uns genügt es, sie hier in ihren kunstgeschichtlichen Zusammenhang eingereiht zu haben. Ihre gesonderte Behandlung, die sie in noch höherem Masse verdienen, als sie ihnen schon geworden[2], müssen wir den Gelehrten überlassen, in deren Studiengebiet dieses merkwürdige Stück alter Religionsgeschichte liegt.

Altchristliche Intagli sind im Verhältnis zu der grossen Masse der gnostischen sehr selten, die wenigen in der Regel unbedeutend und klein (vgl. z. B. Berlin No. 8822—8830).[3] Ein ungewöhnliches merkwürdiges Stück ist Tafel L, 55, doch wohl schon aus dem vierten Jahrhundert. Die beiden grössten und stattlichsten altchristlichen Intagli aber, die ich kenne, sind die unserer Tafel LXVII, 6 und 7, die ebenfalls wohl aus dem vierten Jahrhundert stammen.

Kehren wir zurück zu den heidnischen Gemmen, so ist, wie schon angedeutet, bei weitem das Erfreulichste in diesen späteren Zeiten das Porträt. Dass ein Porträt kenntlich und genau wurde, daran hatte der Siegelbesteller ein ganz anderes Interesse als an der Ausführung der idealen Gestalten; ob letztere schlecht oder gut waren, ihre schützende Wirkung lag im Gegenstande; allein beim Porträt kam alles auf das Wie an. Insbesondere haben die Glieder des kaiserlichen Hauses natürlich auf gute Porträts auch auf den Gemmen Wert gelegt. Aus dem zweiten Jahrhundert besitzen wir noch ziemlich viele recht gute Porträt-Intagli (vgl. als Beispiele die Köpfe Tafel XLVIII, 11. 12. 14—20. 28. 29; L, 40. 42; LXV, 50; ferner den vorzüglichen jagenden Commodus Tafel L, 41 und die interessante Familie des Pertinax auf einem Sard in Petersburg, Stephani, Compte rendu 1881, Tafel 5, 22; S. 121.[4] Aus dem

[1] Zur Erklärung des Eselskopfes, der von Typhon-Seth kommt, vgl. Wünsch, sethlianische Verfluchungstafeln S. 87 ff.

[2] Vgl. C. W. King, the gnostics and their remains. 1887. Matter, histoire crit. du gnosticisme (3 voll. 1828). Die reiche ältere Litteratur am vollständigsten bei Murr, bibl. glyptogr. p. 272 ff. Dazu J. G. Stickel, de gemma abraxea nondum edita. Jena 1848. G. Barzilai, gli Abraxas. Trieste 1873. Astorre Pellegrini, d'una Abraxas inedita. Bergamo 1874. — Vgl. auch die kurzen Andeutungen im Ausf. Verzeichn. d. aegypt. Altert. d. Berliner Mus. 1894, S. 294 ff.

[3] Ueber altchristliche Gemmen vgl. X. Kraus, Realencykl. d. christl. Alterth., s. v. Steine. Garrucci, storia dell' arte crist. VI, 477 f. L. Perret, catacombes de Rome IV, pl. 16.

[4] Bernoulli, Ikon. II, 3, S. 2 hat die Stephani'sche photographische Publikation des Petersburger Pertinax-Steines übersehen.

Anfang des dritten Jahrhunderts sind die Julia Domna Tafel L, 13, und noch mehr deren Schwester, die Julia Maesa, Tafel L, 27 vortreffliche, wenn auch schon etwas kleinliche, trockene Arbeiten. Dieser letztere Charakter steigert sich bei den späteren Kaiserporträts des dritten Jahrhunderts, so sauber und sorgfältig sie sind (Tafel XLVIII, 22—26. 30. 31; L, 44). Ein hübsches Bild einer anscheinend christlichen Familie des dritten Jahrhunderts ist Tafel XLVIII, 42. Die Gesichter der Menschen — und diese Beobachtung macht man ebenso an den Marmorporträts — werden indes jetzt zusehends unfreier, beschränkter, bekümmerter, nüchterner; sie bekommen für uns aber dadurch manchmal fast etwas Rührendes; sie stehen uns menschlich näher als jene glücklicheren, eleganteren Leute des zweiten Jahrhunderts. Aber bald schwindet alle Fähigkeit, das Leben zu geben; nur trockene, hohle Umrisse bleiben (Tafel XLVIII, 34), und die vorübergehende Belebung der konstantinischen Epoche war nur ein Scheinleben in einer Mumie (Tafel XLVIII, 35. 38); es war nur einem krampfhaften Festhalten an dem noch vorhandenen trockenen Reste älterer Traditionen zu verdanken; das ängstlich Gewollte, das sklavische Wiederholen älterer Typen charakterisiert diese konstantinische Nachblüte. Wir haben das beste erhaltene glyptische Werk dieser Epoche, den Leipziger Constantius II. (Taf. XLVIII, 35) bereits erwähnt (S. 361). Wir haben hier noch ein zweites bedeutendes Werk, das diesen selben Kaiser darstellt, zu erwähnen.

Es ist der berühmte grosse Sapphir, der durch seine Inschrift Kaiser Constantius bezeichnet. Er war in deutschem Besitze, als er zuerst von einem deutschen Juristen Marquard Freher 1602 in Augsburg in gutem Stiche auf dem Titelblatte einer recht tüchtigen, gelehrten und geschmackvollen kleinen lateinischen Abhandlung publiziert wurde (Sapphirus Constantii Imp. Aug. exposita a M. Frehero 1602, nachher mehrfach wieder abgedruckt)[1]; nach Sandrart (teutsche Akad. II, 2, S. 84) gehörte er einem Dr. Hartesheim; später war er im Besitze des Marquese Rinuccini zu Florenz. Obwohl berühmt und viel genannt, ist der Stein doch bisher nur ganz ungenügend bekannt gewesen. Denn in keiner Abdrucksammlung findet sich ein Abdruck von ihm. Ich habe mich lange vergebens bemüht, Kenntnis von dem Steine zu erhalten, bis ich durch Vermittelung von G. Karo in Florenz erfuhr, dass der Stein, nachdem die Familie Rinuccini ausgestorben, jetzt im Besitze des Principe Trivulzio in Mailand sei. Meine Bitte um Abdrücke wurde vom Principe in entgegenkommendster Weise erfüllt; die obenstehende Abbildung Fig. 198 giebt einen Gipsabdruck in doppelter Grösse wieder. Der Stein ist ein echter Sapphir von der schönsten tiefblauen Farbe (von 53 Karat nach Sandrart).

Fig. 198.

Kaiser Constantius II., der Sohn Constantins, Augustus seit 337, der dem Sport eifrig gehuldigt haben, in Lauf und Sprung, als Reiter, Bogenschütz und Speerwerfer sich ausgezeichnet haben soll, ist hier dargestellt, wie er einem riesigen Eber den Speer in den Leib rennt. Er ist nur begleitet von einem Diener, der sich entsetzt zur Flucht gewandt hat und umblickt. Ueber dem Kaiser steht CONSTANTIVS AVG Diese wie die folgenden Beischriften sind

[1] Vgl. Mariette, traité I, p. 341. 459 und Köhler, ges. Schriften III, S. 64. 263. Freher's Abbildung giebt den Stein selbst, nicht den Abdruck wieder; diese Abbildung liegt allen späteren zu Grunde, die sie aber allmählich bis zur Unkenntlichkeit verschlechtert haben; so die in Otfr. Müller's Denkm. a. Kunst 1, 416, die aus des Banduri Münzwerk wiederholt ist; unabhängig und etwas besser, aber auch sehr ungenügend ist die Müller-Wieseler unbekannt gebliebene Abbildung bei Bracci, memorie d. incisori II (1786) tav. d'agg. 19, 3; p. VII.

im Abdruck links-, im Original rechtsläufig. Ueber dem Eber steht als dessen Name ΞΙΦΙΑϹ ξιφίας. Ueber demselben zwei Bäume, hinter und unter ihm Schilf. Unten liegt, vom Rücken gesehen, eine weibliche Gestalt mit Füllhorn, die den Ort der Handlung bezeichnet; es ist die Personifikation von Caesarea in Kappadokien (wo Constantius sich mit Vorliebe aufhielt), wie die Beischrift ΚЄϹΑΡΙΑ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ lehrt. Die Inschriften, die griechischen wie die lateinische des Kaisers, sind von derselben Hand geschrieben; die Buchstabenenden haben kleine Striche. Der Kaiser trägt zwar auf der Jagd nur den kurzen Rock, allein dieser ist an Brust, Schultern und Halssaum reich mit Perlen besetzt und im Haare trägt er das perlengeschmückte Diadem wie auf den Münzen und der Gemme Tafel XLVIII, 35. Trotz der Kleinheit sind die Formen des Kopfes doch porträthaft und den Münzen (vgl. Bernoulli, Ikonogr. II, 3, Münztaf. 9, 6. 7 und Grueber,

Fig. 199.

roman medallions pl. 61, 3. 62, 3) sehr ähnlich; man erkennt den kurzen Kopf mit dem hereingekämmten Haar und die gebogene Nase. Die Züge sind indes viel jugendlicher als auf dem Leipziger Amethyst, der den Kaiser in höherem Alter darstellt. Der Diener hat ein gröberes Gesicht von einem auf Werken konstantinischer Zeit häufigen Typus. Die ungeschickte rohe Verteilung der Figuren im Raume ist auch ganz in der Weise der Zeit. Die Stadtgöttin folgt dem gewöhnlichen Typus der Erdgöttin. Die Ausführung zeugt noch von einem ganz achtbaren Können und beweist von neuem, was die Glyptik der Spätzeit hätte leisten können, wenn diese Kunst, statt vernachlässigt, gepflegt worden wäre, wie es die des Medailleurs wurde.

Indes dieser Aufschwung in der konstantinischen Epoche war nur ein letztes Zusammenraffen gewesen. Von dem eintretenden Verfall giebt Tafel XLVIII, 38 Kunde, und für die völlige Barbarei, die gegen Ende des vierten Jahrhunderts eintrat, ist ein grosser Sardonyx in St. Petersburg charakteristisch, der Gratian's oder Valentinian's II. Erhebung darzustellen scheint (Stephani, Compte rendu 1881, pl. 5, 23; S. 125).

Von Kameen giebt es aus dieser Epoche, wie schon bemerkt, nur wenige sichere Stücke. Ein kleinerer, unbedeutender Kameo in Paris stellt die Brustbilder von Marc Aurel und Lucius Verus dar (Babelon, catal. des camées No. 294). Bedeutender ist der ebenfalls in Paris (Babelon No. 300) befindliche 10 × 6 cm grosse Kameo (Fig. 199) mit Septimius

Severus, seiner Gattin Julia Domna und seinen beiden Söhnen, dem bösen Caracalla und dem unglücklichen Geta; Caracalla hat schon die Aegis auf der Schulter und ist bekränzt, während der Vater die Strahlenkrone trägt. Der Kameo fällt zwischen 198 und 209 n. Chr., als Caracalla noch allein Augustus war. Der Kameo zeigt in seiner harten, trockenen, flachen und leblosen Weise, wie sehr die Kameenkunst schon in Verfall geraten war. Aus der Folgezeit bewahrte die frühere Sammlung Marlborough ein bedeutendes grösseres Stück (Story Maskelyne, catal. No. 495; beistehend Fig. 200), das wohl richtig als Julia Paula, die erste Gattin des jugendlichen Elagabal, die dieser nach einem Jahre wieder wegschickte, weil er ein Muttermal an ihr gefunden (220 n. Chr.), gedeutet worden ist; die breiten, groben Striche an dem Haar (das matt gelassen ist) sind hier charakteristisch; doch ist dem Künstler der naiv jugendliche Ausdruck nicht übel gelungen. Schon sehr roh sind zwei Kameen mit Frauenköpfen derselben Epoche in Neapel (No. 175. 176) und einer in Florenz (No. 116).

Fig. 200.

Wir müssen von hier gleich in die konstantinische Zeit, gegen Ende des dritten oder Anfang des vierten Jahrhunderts überspringen, um wieder ein bedeutenderes Stück zu nennen: Fig. 201, ein Kameo in Paris (Babelon No. 308), stellt einen Triumphator dar, der, von Victorien geleitet, von Sol und Luna umgeben, über Leichen einherfährt; auf der Standarte sind die Büsten zweier Augusti, weshalb man an Licinius als Mitregenten des Konstantin gedacht hat, was aber zweifelhaft ist (vgl. Bernoulli, röm. Ikon. II, 3, S. 210). Jedenfalls giebt dies steife, linkische und doch anspruchsvolle, ja prunken wollende Werk einen guten Begriff von Kameenkunst in konstantinischer oder dieser benachbarter Zeit. Von der seltsamen Verkehrtheit, mit der man einige der vorzüglichsten Kameen des ersten Jahrhunderts in konstantinische Zeit gesetzt hat, haben wir schon früher gesprochen. Hier erwähnen wir noch den auf Constans I. gedeuteten $5\frac{1}{2} \times 9$ cm grossen Kameo in Lyon (Visconti-Mongez, iconogr. rom. pl. 60, 21; Bernoulli II, 3, S. 236 f.), der ebenfalls ein, freilich geringes, Werk iulisch-claudischer Zeit ist. Eine wirkliche Kameenbüste eines Kaisers der nachkonstantinischen Epoche zeigt dagegen unsere Tafel LXVII, 4.

Fig. 201.

Von mythologischen Kameenbildern mag zwar manches geringere, steifere Bild in diese Epoche gehören (wie etwa der $10 \times 13$ cm grosse Kameo Chabouillet, cab. Fould pl. IX, 907, Luna auf von Stieren gezogenem Wagen); viel ist es aber sicher nicht. Als eines der

bedeutendsten Stücke dieser Art möchte ich den beistehenden Kameo in Paris (Babelon No. 27) ansehen (Fig. 202), der Poseidon und Athena, das Resultat der Abstimmung über ihre im Wettstreite geschaffenen Wahrzeichen erwartend, darstellt[1]; zwischen ihnen der Oelbaum, darunter die Schlange der Athena und ein Böckchen; im Abschnitt darunter zwei Pferde und zwei Löwen und ein Stier in Vorderansicht dazwischen. Die Arbeit ist steif und kleinlich.[2] Eine geringere Replik des Kameos (aus Lor. Medici's Sammlung) befindet sich in Neapel.

Eine hübsche Gattung kleiner in Ringen getragener Kameen der späteren Kaiserzeit ist die mit blossen Inschriften, die auf Glück und Liebe und Lebensweisheit sich beziehen, wie ΖΗϹЄϹ oder ΖΗϹΑΙϹ ΠΟΛΛΟΙϹ ЄΤЄϹΙΝ oder ЄΥΤΥΧΙ oder ΜΝΗΜΟΝЄΥЄ ΜΟΥ ΤΗϹ ΚΑΛΗϹ ΨΥΧΗϹ oder, was besonders hübsch ist, ΛЄΓΟΥϹΙΝ Α ΘЄΛΟΥϹΙΝ ΛЄΓЄΤΩϹΑΝ ΟΥ ΜЄΛΗ ΜΙ ϹΥ ΦΙΛΙ ΜЄ ϹΥΜΦЄΡΙ ϹΟΙ (λέγουσιν ἃ θέλουσιν· λεγέτωσαν· οὐ μέλει μοί· σὺ φίλει με, συμφέρει σοί); ferner ΟΥ ΦΙΛΩ ΜΗ ΠΛΑΝΩ ΝΟΩ ΔЄ ΚΑΙ ΓЄΛΩ οὐ φιλῶ, μὴ πλανῶ· νοῶ δὲ καὶ γελῶ und ähnlich in mancherlei Varianten (vgl. Berlin No. 11136 bis 11141; Fröhner, coll. Castellani, vente à Rome No. 941. 942; catal. Pourtalès No. 1060; Janssen, inscr. des pierres gr. p. 69 f.; King, ant. gems and rings I, p. 310 ff.; handbook, 1885, p. 77; Edmond Le Blant, 750 inscriptions de pierres gravées inéd., in den Mém. del' Acad. des inscr. et belles lettres vol. 36, 1, 1896, No. 106. 108. 109. 112. 147—151. 159; Babelon, catal. des camées No. 346—354).

Fig. 202.

Einen verhältnismässig vortrefflichen altchristlichen Kameo, wohl den besten der existiert, giebt Tafel LXVII, 3; er wird wohl ins vierte Jahrhundert gehören.

Einer steigenden Beliebtheit erfreuten sich in der späteren Kaiserzeit, wie schon früher bemerkt (S. 334), die Edelstein-Rundwerke. Sie entsprachen dem barbarischen Prunksinne. Hohe Anforderungen an künstlerische Vollendung stellte man auch bei ihnen nicht; die Hauptsache war das edle Material. Beispiele sind in Florenz Gori I, 11—13 (Hadrian und Sabina), in der Vaticanischen Bibliothek eine Caracallabüste von Chalcedon; in Wien ein angeblicher Commodus von Amethyst (Arneth, d. ant. Kameen Tafel 21, 6); in Paris, Babelon, les camées No. 295. 297, Büsten, die auf die Faustinen bezogen werden; ebenda 26 eine ganze Statuette der Athena von sehr roher Kunst. Eine ganze Frauenstatuette von Chalcedon aus einem Grabe bei Köln

[1] Vgl. zur Erklärung der Gruppe C. Robert in Athen. Mittheil. 1882, S. 48 ff.; die attische Münze Imhoof-Blumer and Gardner, num. comm. on Paus. pl. Z, 15.

[2] Die durchgreifende Ueberarbeitung, die Babelon a. a. O. annimmt, kann ich nicht anerkennen; sie ist thatsächlich nicht vorhanden. Dass Athena nur den Busch statt des ganzen Helmes auf dem Haare hat, ist auf griechisch-römischen Gemmen gar nichts Seltenes (vgl. Taf. XXXIX, 29. 30; LXV, 40).

ist in Berlin (No. 11363), eine weibliche Statuette von Praser in Gotha[1], eine von Amethyst aus Köln in den Jahrb. d. Ver. f. Altertumsfr. im Rheinl., H. 4, Taf. 5, 1. 2.

Hervorragend ist eine nach der Haartracht aus der Zeit Hadrian's stammende vortreffliche Büste des Münchner Münzkabinets (beistehend Fig. 203 nach dem Gypsabguss; hoch 0,125). Diese besteht aus Chalcedon von etwas bräunlichem Ton; sie hat die Merkwürdigkeit, dass um den Hals ein antikes, der Büste offenbar gleichzeitiges goldenes Halsband erhalten ist, das mit Smaragden geziert ist; auch ist der rechte Ohrring mit einem Smaragd erhalten (beim Abgiessen abgenommen und deshalb nicht sichtbar auf der Abbildung). Das linke Ohr ist ergänzt,

Fig. 203.

ebenso wie die Nase und der Rand des rechten Ohres. Die Durchbohrung der rechten Hand ist antik, der goldene Kelch darin aber stammt aus kirchlicher Verwendung der Büste in neueren Zeiten. Ebenda in München befindet sich auch die beistehend Fig. 204 nach dem Abguss abgebildete 0,105 hohe Halbfigur eines Mannes von Bergkristall in Tunika und Toga. Die Rückseite ist glatt; dass die Figur sich aber nach unten einst fortsetzte, also vollständig war, beweist eine grosse Klammerspur an der Rückseite, wo der Unterkörper befestigt war; beide Unterarme sind abgebrochen und die Nase ist ergänzt.[2] Es ist eine Persönlichkeit des zweiten Jahrhunderts n. Ch., die sich kaum wird benennen lassen. Ein Kopf aus bläulichem Chalcedon bei Venuti-Borioni, coll. antiqu. 21 wird auf Heliogabal gedeutet, in dessen Epoche er gehören mag.

Endlich besitzt die Pariser Sammlung eine berühmte Sardonyx-Büste eines bartlosen Kaisers mit dem Kreuze auf dem Panzer, in der man Konstantin d. Gr. vermutet; doch kann

[1] Vgl. Wieseler, Jahrb. d. Ver. v. Altert. fr. im Rheinl., Heft 41, 1866, S. 52.

[2] Dieselbe Sammlung enthält eine als Gegenstück zu diesem gearbeitete analoge gefälschte Figur.

es auch ein Nachfolger desselben sein (Babelon No. 309); die Arbeit entspricht in ihrem steifen, leblosen Wesen durchaus der konstantinischen Zeit. Ein ähnlich trauriges Werk dieser Epoche ist auch die Büste ebenda No. 310, die ebenfalls auf Konstantin d. Gr. bezogen wird. Ein Chalcedon-Kopf der früheren Sammlung Tyszkiewicz ist vielleicht auch konstantinisch.[1]

Zu dieser Vorliebe für Edelsteinrundskulptur in der Spätzeit passt es auch, dass wir hier zuweilen grosse, ganz aus Edelstein geschnittene Prunkringe mit plastischem Schmucke finden: solcher Art ist der grosse Kristallring mit der Büste der sogenannten Plotina in der alten Sammlung Piccolomini, der bei Venuti-Borioni, collect. antiqu. 66, Montfaucon suppl. 3, 14 und King, ant. gems and rings II, p. 81 abgebildet ist; ein ähnliches Werk mit einer Domitia in Wien, Arneth, d. ant. Cameen Tf. 17, 11; ein Kristallring mit plastischem Gorgoneion in Berlin No. 11358; ein grosser Kristallring, aber mit Itaglio (einer Victoria), befand sich in dem Edelsteinfund von 1545 in Rom (Röm. Mitth. 1898, 92, 41). Ein kleiner spätrömischer Kristallring mit einer plastischen Büste daran wurde auch neuerdings in einem Gotengrabe in Italien gefunden (im Thermen-Museum zu Rom).

Fig. 204.

Wir haben unsere Betrachtungen über die Geschichte der antiken Glyptik mit einer Einleitung über den Orient begonnen. Mit dem Orient müssen wir sie auch beschliessen.

Nachdem im Jahre 226 n. Chr. das neupersische Reich der Sassaniden gegründet war und der reine altpersische Glaube, die Anbetung des heiligen Feuers wieder herrschte, als in Persien eine bewusste nationale glänzende Kultur sich erhob, da erblühte hier auch die glyptische Kunst von neuem.

Wir besitzen aus der Zeit der Sassanidenherrschaft noch eine grosse Menge von geschnittenen Steinen, von denen viele mit Pehlevi-Inschriften ausgestattet sind. Ihr Studium ist Aufgabe der Orientalisten[2]; wir begnügen uns zum Abschlusse einen Blick auf sie zu werfen.

Die sassanidischen Gemmen sind ein Gemisch von alter orientalischer Tradition mit spätrömischer Formgebung und Technik. Aus der uralten orientalischen Sitte, das Siegel an einem Bande angehängt zu tragen, ergab sich hier zwar nicht eine Wiedergeburt des Cylinders, wohl aber eine Form, die aus älteren Petschaftformen, den Kegeln und dergleichen hergeleitet

[1] Fröhner, coll. Tyszk. pl. 34, 2 nennt den Kopf im Text einen Ptolemäer(!), im Index konstantinisch.

[2] Vgl. vor allem Paul Horn und Georg Steindorff, sassanidische Siegelsteine. Berlin 1891. Mit 6 Tafeln (die in Berlin befindlichen Stücke enthaltend). Ueber die im British Museum s. P. Horn im 24. Bande d. Zeitschr. d. deutschen morgenl. Gesellsch. Zahlreiche namentlich in Paris befindliche Exemplare sind verstreut in Lajard's culte de Mithra abgebildet.

werden kann, die sich der Kugel nähert und immer durchbohrt und an einer Seite zur Aufnahme des Bildes abgeflacht ist. Die Durchbohrung (in der zuweilen Reste eiserner oder bronzener Ringe zum Anhängen gefunden werden) ist bald weiter, bald enger, jedoch nie so weit, dass sie für einen Finger passen würde. Als Materialien pflegen Karneol, Chalcedon, Sardonyx und namentlich auch grüner Jaspis und Heliotrop, sowie Lapis lazuli und Hämatit verwendet zu werden, also ganz dieselben Steinarten, die sonst in der späteren Kaiserzeit beliebt sind. Neben jener Petschaftform giebt es aber auch zahlreiche Ringsteine, sowohl flache als namentlich konvexe, letztere besonders auch aus dem schönen edlen Granat, dem Almandin und Hyacinth. In dieser Vorliebe für den konvexen Granat lebt die von uns (vgl. S. 301) im Osten durch hellenistische Tradition hindurch noch in der Kaiserzeit konstatierte Begünstigung jenes Materiales weiter.[1]

Fig. 205.

Die Technik der Gravierung ist ganz die der späteren Kaiserzeit, d. h. eine flotte Radtechnik, die vorwiegend mit breiten flüchtigen Schneidezeigerlinien operiert. Der Stil ist ebenfalls nur auf der Basis des griechisch-römischen der späteren Kaiserzeit zu verstehen; denn er hat denselben weichlichen, flauen, freien, aller Schärfe, Kraft und Exaktheit entbehrenden Grundcharakter wie jener, wie sehr er auch im einzelnen sich national ausgestaltet hat. Er hat bekanntlich das Flattermotiv der Gewänder in eigener dekorativer Weise ausgebildet.

Ihre Motive nimmt diese Glyptik, ausser aus spätrömischer, zu einem guten Teile auch aus älterer persischer Tradition; möchte doch diese Kultur überall auf das nationale Alte zurückgehen. Man sieht wieder den geflügelten Stier mit Menschenkopf und manches andere der altpersischen Fabelwesen, wie geflügelte Löwen und Greife; allein überall mischt sich doch die spätrömische, weichlich freie, flaue Formgebung wieder ein, so dass diese Bilder niemals erfreulich wirken. Selbst die Tiere des Orients, wie der Löwe und das Zebu, sind schlecht und unnatürlich gebildet. Der nicht seltene liegend umblickende Hirsch kommt aus skythischer Kunsttradition.[2]

Auch im Porträt haben sie nichts künstlerisch irgend Hervorragendes geschaffen, nichts das auch nur entfernt an jenen herrlichen Kopf des philhellenischen Partherkönigs des zweiten

[1] Die verschiedenen gebräuchlichen Formen der sassanidischen Gemmen sind abgebildet bei Horn-Steindorff S. IV. V.

[2] So völlig verschieden sie sind, so hat man doch zuweilen sassanidische Steine mit mykenischen verwechselt, vgl. oben S. 28, Anm. 4.

Jahrhunderts v. Chr. (Tafel L, 50), der sein Bild von einem Griechen schneiden liess, heran reichte. Schapur I. eignete sich dies Bild durch Umschrift an; allein seine eigenen Künstler konnten, ebensowenig wie diejenigen, die er etwa aus dem römischen Reiche berief, ihm nichts auch nur annähernd Aehnliches schaffen.

Die grosse Masse der erhaltenen sassanidischen Gemmen ist auf die lange Zeit vom dritten bis siebenten Jahrhundert zu verteilen. Dass die persische Glyptik noch in der Epoche um 600 sehr achtbarer Leistungen fähig war, beweist die berühmte Schale des Chosroes II (590—628) in Paris, die das Mittelalter als Schale des Salomon bezeichnete; hier ist das Bild des Herrschers auf dem Throne in Vorderansicht in flachem Relief auf einem grossen Bergkristall zwar leblos und steif und mit kindlicher Perspektive, aber doch leidlich geschickt ausgearbeitet (Babelon, catal. des camées No. 379, pl. 45).

Wohl die historisch bedeutendste sassanidische Gemme, zugleich der bei weitem schönste der sehr seltenen Kameen ist aber der in Paris, Babelon, catal. des camées No. 360, vorstehend Fig. 205, mit dem wir diese kurze Betrachtung schliessen wollen. Er stellt nach Babelon's offenbar richtiger Deutung Schapur I. dar, wie er das Unerhörte vollführt, wie er den römischen Kaiser in Person, den Kaiser Valerianus 260 n. Chr. in der Schlacht gefangen nimmt. Die Gestalten der Menschen und Rosse sind steif, ungeschickt, etwas kindlich deutlich und übertrieben; der Flatterstil der Gewänder zeigt sich schon hier; sonst aber ist der Kameo noch ganz im Banne der abendländischen spätrömischen Kunst.

Hier bekämpfen sich Orient und Occident in Person ihrer Kaiser. Ihren alten Kampf im Reiche der Gedanken und der Kunst haben wir im Laufe unserer Betrachtungen mehr als einmal zu verfolgen Gelegenheit gehabt. Allein Freiheit und Schönheit vereint fanden wir von Anfang an allein im Abendlande.

# ANHANG.

## 1. Ueberblick über die Glyptik im Mittelalter und in den neueren Zeiten.

Wir haben, wie der Titel dieses Buches sagt, die Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum darzustellen unternommen. Gleichwohl scheint es passend, wenigstens in einem Anhange einen Blick zu werfen auf die Produkte der Glyptik in den nachklassischen Zeiten, besonders deshalb weil eine sehr grosse Zahl der neueren Arbeiten in Nachahmung der antiken gefertigt und in den Sammlungen mit ihnen vereinigt und oft nur schwer von ihnen auszuscheiden ist. Wer mit der antiken Glyptik sich beschäftigt, muss notgedrungen auch die der neueren Zeiten in den Kreis seiner Betrachtung ziehen; er muss genau wissen, was wirklich in neueren Epochen auf jenem Gebiete geleistet worden ist, um über die oft so schwierige Frage urteilen zu können, ob eine Gemme antik ist oder nicht. Kein Fehler ist gewöhnlicher, als dass Gemmen willkürlich der Renaissance oder neueren Zeiten zugeschrieben werden von Solchen, denen genauere Kenntnis des künstlerischen Vermögens und der stilistischen Ausdrucksweise jener Epochen auf dem Gebiete der Glyptik gänzlich oder fast ganz abgeht.

Indes eine Darstellung der neueren Glyptik würde Gegenstand eines besonderen Buches sein. Hier müssen wir uns anhangsweise mit ganz kurzen Hinweisen auf das Wesentlichste begnügen.

### a) Das Mittelalter.

Wenn wir zunächst nach dem Osten blicken, so hat Byzanz zwar die Technik der figürlichen Bearbeitung der Edelsteine nicht verloren, aber doch einen verhältnismässig sehr geringen Gebrauch von ihr gemacht. Die byzantinischen Gemmen sind selten und sind gering; in der Hinterlassenschaft byzantinischer Kunst kommt ihnen nur eine untergeordnete Stelle zu. Sie geben fast nur religiöse Figuren in ebenso geist- wie lebloser Weise wieder (ein charakteristisches Beispiel Tafel LXVII, 1; ungewöhnlich gut und relativ lebendig Tafel LXVII, 2; ein Porträt ebenda 4). Man hat in Byzanz dagegen vor allem die noch in Fülle vorhandenen antiken Prachtgemmen erhalten und gesammelt und neu verwendet, indem man ihre Bilder nur in christlichem Sinne umdeutete. Die Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer 1204 scheint dann manches antike Prachtstück nach dem Westen und in die dortigen Kirchenschätze gebracht zu haben.

Der persischen Glyptik unter den Sassaniden machte die arabische Invasion gegen Mitte des siebenten Jahrhunderts ein Ende. Die weiten Gebiete der arabischen Kultur der

Muselmanen haben während des Mittelalters und bis in unsere Zeit hinein die Glyptik gepflegt, allein nur in einer einseitigen und künstlerisch bedeutungslosen Richtung. Die Fülle der älteren und neueren arabischen Intagli, die uns erhalten ist, zeigt doch nichts als Inschriften, die freilich in jener schönen ornamental verschnörkelten Weise gehalten sind, die aus der Schrift einen gefälligen Schmuck macht. Auch antike Gemmen haben die Araber zuweilen für sich umgearbeitet, indem sie die Rückseite mit einem Spruch versahen (vgl. ein Beispiel Tafel LXIV, 12). Dem Araber war und ist die Gemme vor allem ein Talisman, und zwar durch die Natur des gewählten Steines sowohl wie durch die Kraft der ihm eingegrabenen Worte. Nur in seltenen Ausnahmsfällen kommen figürliche Darstellungen, die aber roh und gering sind, vor.

Auch im Westen finden wir während des Mittelalters die Technik der Gravierung der Edelsteine unverloren. Wahrscheinlich bildeten die vielfachen engen Berührungen mit Byzanz die Quelle der Kenntnis jener Technik für den Westen. Indes machte man auch hier nur eine sehr geringe Anwendung davon. Die glyptischen Denkmäler unseres Mittelalters sind nicht nur äusserst spärlich, sondern auch verhältnismässig von sehr geringem künstlerischem Werte; im ganzen der künstlerischen Hinterlassenschaft der Epoche spielen sie gar keine Rolle. Am meisten Bedeutung haben noch die Arbeiten der karolingischen Zeit[1], die zumeist in Bergkristall ausgeführt sind; das hervorragendste in das neunte Jahrhundert datierte Denkmal ist die im Auftrage von König Lothar II. (855—869) ausgeführte Darstellung der Geschichte der Susanne in mehreren auf einer Bergkristall-Scheibe vereinigten Bildern, die ganz im Charakter der Miniaturen der Zeit gehalten sind.[2] Mehrere Bergkristalle enthalten gravierte Darstellungen des Gekreuzigten, Arbeiten, die man früher glaubte Byzantinern zuschreiben zu müssen, die man jetzt aber mit Grund der karolingischen Kunst zuweist. Aus der Epoche des romanischen und gotischen Stiles ist nur sehr wenig erhalten, das aber immerhin beweist, dass man Gemmen auch im Westen sowohl erhaben wie vertieft zu schneiden wusste. Seit dem dreizehnten Jahrhundert gab es in Paris eine eigene Zunft der Steinschneider. Weitaus die meisten Gemmen aber, die das Mittelalter bearbeitete, waren bildlich nicht verziert.

Einen ausgedehnten Gebrauch macht dagegen das Mittelalter, insbesondere das frühere, von antiken Gemmen, die noch in stattlicher Anzahl vorhanden gewesen sein müssen. Vor allem natürlich schätzte man die grossen Prachtkameen hoch, die man im christlichen Sinne umdeutete und in die Kirchenschätze weihte. Aber auch geringe und geringste antike Gemmen wurden eifrigst zum Schmucke der Kirchengeräte verwendet; sie wurden den zahlreichen heiligen Gefässen und Geräten, den Kreuzen, Reliquiarien, Priestergewändern und Buchdeckeln einverleibt, wovon uns noch gar manche Proben erhalten sind. In derartiger Verwendung alter Gemmen waren schon die Italien erobernden Goten vorangegangen.[3] Ferner aber wurden im Mittelalter die Intagli auch noch zu ihrem ursprünglichen Zwecke wieder benutzt und neu in Ringe und Petschafte als Siegel gefasst. So ist uns der Ring eines gewissen Donobert aus dem siebenten Jahrhundert erhalten, der einen schlechten antiken Stein mit einer Fortuna

[1] Vgl. E. Babelon, la glyptique à l'époque mérovingienne et carolingienne in den Comptes rendus de l'Acad. des inscr. et belles-lettres 1895.

[2] Babelon, a. a. O. p. 15 f. und la gravure en pierres fines p. 231, Fig. 168.

[3] In den reichen Gotengräbern, deren Inhalt jetzt im Museo nazionale delle Terme zu Rom ist, befinden sich auch Schmuckstücke, an denen antike Gemmen in Goldblech, umgeben von Glaspasten, eingesetzt sind.

enthält[1] und am sogenannten Lotharkreuz zu Aachen befindet sich das antike Gemmensiegel Lothars II. Sehr zahlreich sind uns an Urkunden des früheren Mittelalters Wachsabdrücke von Siegeln erhalten, welche nichts anderes waren als antike Gemmen.[2] Die Karolinger benutzten ganz regelmässig antike Steine als Siegel. Erst seit dem zehnten Jahrhundert kommen die Metallsiegel eigener Arbeit auf; neben ihnen her geht aber das ganze, auch das spätere Mittelalter hindurch, wenigstens in Italien, Burgund und Frankreich, der Gebrauch antiker Gemmen für kleinere Siegel und Gegensiegel; nur in der deutschen Reichskanzlei verschwinden die Gemmensiegel schon mit den Karolingern. Die Gegenstände der alten Gemmenbilder blieben natürlich meist ganz unverstanden; man war nicht wählerisch, und jede, auch die schlechteste antike Gemme schien den Leuten doch noch besser und kostbarer als etwas neu gearbeitetes. Künstlerisch hervorragende Stücke unter diesen vom Mittelalter verwendeten antiken Intagli sind mir nicht bekannt.

Je weniger entwickelt aber im Mittelalter das Auge für das Künstlerische der antiken Glyptik war, desto mehr Sinn hatte man für den aus dem klassischen Altertum ererbten Aberglauben an die wunderbaren Kräfte der verschiedenen edeln Steine. Der Glaube an den magischen Charakter der Gemmen, den wir im späteren Altertum mächtig anschwellen sahen (S. 360), erreicht im Mittelalter seine höchste Blüte; auch die sozial und geistig höchststehenden Kreise waren jetzt im Banne dieses seltsamen Wahnes. Die erhaltenen Lapidarien, die Bücher über die Steinkunde, geben Zeugnis, wie die antiken Ueberlieferungen auf diesem Gebiete erhalten und ausgebildet wurden und zu welch hoher Bedeutung sie emporgewachsen waren.[3]

## b) Die Renaissance.

Erst die Renaissance öffnete den Menschen wieder das Auge für die Kunst, für das Schöne der Antike. Der ängstliche Aberglaube weicht zurück, und der freudige Sinn für die freie gesunde Schönheit der Form erwacht. Auch für die Glyptik beginnt ein neues Leben. Jetzt werden die künstlerisch wertvollen unter den alten Gemmen mit regstem Eifer gesammelt. Und wie man sie bewundert, so will man ihnen nacheifern. Dies geschieht mit jener ganzen naiven Frische und Unmittelbarkeit, welche die Renaissance auszeichnet. Man ist weit entfernt davon das Antike genau nachzuahmen; man ist ja voll von einer Eigenart, die von der der Antike ganz verschieden ist; aber man ist von dieser angeregt und sucht ihr eifrig nachzustreben.

Grosse Gönner und Kunstfreunde beförderten diesen Wetteifer der lebenden Künstler. Und sie waren dieselben, welche die antiken Gemmen mit Begierde sammelten und aus der Hinterlassenschaft des Altertums das Schöne mit fühlendem kennendem Auge auszusondern verstanden. Man erstaunt über die grosse Zahl ungewöhnlich schöner prachtvoller antiker Gemmen, welche die damaligen Sammler zusammenzubringen wussten. Es ist unmöglich, dass

[1] Babelon, la gravure p. 208, Fig. 157. Ueber die frühmittelalterlichen Ringe aus Gallien aus der Zeit zwischen 312 bis 752 n. Chr. handelt zusammenfassend Deloche, étude histor. et archéol. sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen âge, description de 315 anneaux avec dessins dans le texte, Paris 1900; unter den hier beschriebenen Ringen sind auch zehn mit (geringen) antiken Gemmen.

[2] Vgl. Demay, inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie, mit Vorrede „des pierres gravées empl. dans les sceaux du moyen âge.“ Paris 1877. Karl Heffner, die deutschen Kaiser- u. Königssiegel Taf. 1, 1 (Karl d. Gr.). E. Geib in der Archival. Zeitschrift d. bayer. allg. Reichsarchivs zu München, Neue Folge II, 1891, S. 78 ff. 138 ff. Lecoy de la Marche, les sceaux (1889), p. 18. 21 ff.

[3] Vgl. auch F. de Mély, du rôle des pierres gravées au moyen âge, in Revue de l'art chrétien 1893 vol. 4, p. 14. 98. 191 sowie auch separat, Lille 1893.

dieselben — darunter ist z. B. die Tazza Farnese des Lorenzo Medici (Tafel LIV. LV)! — alle aus Ausgrabungen stammten. Die Thatsache ist nur dadurch zu erklären, dass jene Sammler in der beneidenswert glücklichen Lage waren, mit ihrem Gefühl für das Schöne aus den in den Kirchenschätzen aufgestapelten antiken Gemmen das wahrhaft Gute auszuwählen. Die Tazza Farnese war ohne Zweifel ein heiliges Gefäss in irgend einer Kirche, wie all die anderen kostbaren Sardonyxvasen des Altertums, bis einer der Agenten des Kardinals Barbo (späteren Papstes Paul II.) sie ausfindig gemacht hatte. Freilich fanden selbst diese mächtigen Herren selbst in jener skrupellosen Zeit manchmal hartnäckigen Widerstand gegen ihre verrinischen Gelüste: Papst Paul II. soll vergeblich der Stadt Toulouse angeboten haben, ihr eine Brücke über die Garonne zu bauen, wenn sie ihm den grossen Kameo der bei der Stadt belegenen Kirche von Saint Sernin (die „gemma augustea“, Tafel LVI) geben würde. Später aber machte Franz I. von Frankreich kurzen Prozess: als Landesfürst nahm er der Kirche einfach den Kameo weg und steckte ihn in sein „Kabinett“.

Die grössten und mächtigsten unter den Sammlern des fünfzehnten Jahrhunderts waren Lorenzo dei Medici und der ebengenannte Papst Paul II. (1464—71), der schon als Kardinal eifrigst gesammelt hatte.[1] Die meisten seiner Gemmen flossen aber nach seinem Tode in die äusserst gewählte Sammlung Lorenzo's, aus welcher die kostbarsten Stücke der jetzigen Kabinette in Neapel und Florenz stammen. Sein Sohn Papst Leo X. errang dann den höchsten Ruhm als Gönner, Kenner und Sammler; und bald folgten auch die auswärtigen Fürsten den glänzenden Vorbildern in Italien, voran Franz I. von Frankreich. Als besonders gewählte wertvolle Sammlung von Gemmen ist neben den fürstlichen im sechzehnten Jahrhundert noch die des Fulvio Orsini hervorzuheben, der, als gelehrter Bibliothekar, besonders auch auf Gemmen mit Schrift geachtet hatte.[2]

Die von jenen hohen Gönnern beschützten und angeeiferten Künstler der Renaissance in Italien arbeiteten nun ganz in ihrem eigenen Stile, und zwar zum Teil moderne religiöse Gegenstände, zumeist aber Stoffe aus dem Altertum, und zwar weniger kopierend als frei schaffend. Man bearbeitete die edeln Steine sowohl in Relief (als Kameen), wie vertieft (Intagli). Die Kameen erfreuten sich der besonderen Gunst der Zeit, indem es wieder aufgekommen war, sie in grosser Zahl an Kleidungsstücken, Kopfbedeckungen, Halsketten u. dgl. zu tragen.[3] Im sechzehnten Jahrhundert sind Massen von Kameen für diese Zwecke gearbeitet worden, die freilich auch den Charakter fabrikmässiger Massenarbeit an sich tragen und dieselben einmal beliebten Gegenstände immer wiederholen, wie die Köpfe römischer Kaiser oder der Minerva oder die Brustbilder der Lucretia und der Kleopatra (aus der Masse hervorragende gute Stücke auf Tafel LXVII, 8. 13—17). Aber auch Intagli wurden zahlreich gefertigt, und zwar ausser den für Ringe bestimmten kleineren auch grosse auf durchsichtigem Kristall, die auf einen goldenen Untergrund verkehrt befestigt wurden, wodurch die vertiefte Gravierung wie ein Relief erschien; sie wurden zum Schmucke von allerlei Geräten verwendet.[4]

[1] Inventar seiner Sammlung von 1457: Documenti inediti dei musei d'Italia I, 1878, p. 1 ff. Müntz, les arts à la cour des papes II, 181 ff.

[2] Wir besitzen noch das Inventar der Gemmen Orsini's (Mélanges d'archéol. et d'hist. de l'école de Rome, 1884, IV, p. 153—172). Inventare der Sammlungen der Medici: Müntz, les collect. des Médicis au XV e siècle, Paris 1888 (Gemmenbeschreibungen p. 16 ff. 38. 65 ff. 105), ferner Müntz, les collect. d'antiques formées par les Médicis au XVI e siècle in Mém. de l'acad. des inscr. et belles lettres vol. 35, 1896, p. 95—168 (wo aber nur wenig Gemmen vorkommen).

[3] Vgl. Mariette, traité des pierres gravées p. 81.

[4] Mariette a. a. O. 82; vgl. 125.

Die Vorbilder lieferten den Graveuren der Renaissance zumeist die gleichzeitigen Maler und Kupferstecher. Sie folgten nicht dem Vorbilde der Antike und bildeten nicht einen eigenen Gemmenstil heraus, sondern übertrugen meist malerische, oft sehr figurenreiche Kompositionen auf die Gemmen. Charakteristische Beispiele dieser Art von Renaissancegemmen, die sich von der Antike besonders weit entfernen, sind auf unserer Tafel LXVII, 18. 19. 20. Andere Steine schliessen sich freilich näher an die Antike an, und einzelne berühmte antike Gemmen wurden natürlich auch durch Kopieen vervielfältigt (vgl. z. B. Tafel L, 3. 5; XLII, 30 u. a.); auch antike Münzen dienten nicht selten als Vorbilder. Gleichwohl haben die Steinschneider der Renaissance sich doch niemals der Antike so weit genähert, dass man bei einer besser ausgeführten Arbeit (anders bei den ganz rohen!) ernstlich schwanken könnte, ob dieselbe der Renaissance oder der Antike angehörte. Immer bewahrt der Renaissance-Künstler so viel Eigenart, die ihn von der Antike unterscheidet, dass man ihn unschwer erkennt; dies gilt selbst von den Kopieen; denn so wenig die ganze Renaissance irgend eine wirklich stiltreue Reproduktion einer Antike in Zeichnung oder Stich geliefert hat, so wenig hat sie es in der Glyptik gethan.

Mit den wirklich guten antiken Gemmen verglichen erscheinen übrigens auch die besten Renaissancesteine inferior. Der kundige Mariette hebt dies schon sehr richtig in seinem 1750 erschienenen traité des pierres gr. hervor (p. 83 ff). Die Sicherheit und Leichtigkeit und die technische Vollendung der antiken Arbeiten haben die Renaissancekünstler nie erreicht. Man hat sie damit entschuldigt, dass sie doch zu selten Aufträge zu wirklich feineren Arbeiten erhielten und diese doch nie so gut bezahlt wurden wie ein schöner antiker Stein. In der That finden wir auch unter den Steinschneidern der Renaissance keine irgend wirklich hervorragende künstlerische Persönlichkeit. Die grossen Künstler, wie ein Donatello oder Rafael, haben wohl zuweilen Motive von antiken Gemmen für ihre Werke entlehnt, aber sie haben nicht selbst Gemmen geschnitten.

Wir haben indes (besonders durch Vasari) nähere Kenntnis von einer grösseren Anzahl von Steinschneidern der Renaissance.[1] Wir nennen hier nur als die bekanntesten den Giovanni delle Corniole, der in Florenz wirkte und sich des Schutzes und der Gunst des Lorenzo dei Medici erfreute. Er arbeitete hauptsächlich Intagli in Karneol, daher er jenen Beinamen empfing. Ein Porträt des Savonarola von ihm galt als sein Meisterwerk.[2] Sein Zeitgenosse Domenico Compagni, genannt dei Cammei, weil er besonders Kameen arbeitete, lebte in Mailand und ein Porträt des Lodovico Sforza war von ihm berühmt. Am Hofe Leo's X. aber wirkte Pier Maria da Pescia, der natürlich unter dem Einflusse der grossen Kunst des Rafael und Michelangelo stand; von ihm rührt wahrscheinlich die im einzelnen anmutige, aber überladene und des mit ihr von der Legende verknüpften grossen Namens wegen überschätzte Komposition des sogenannten Ringes des Michelangelo (Tafel LXVII, 18) her; der Fischer im Abschnitt unten scheint ein redendes Wappen des Künstlers.[3] Ein anderer gepriesener Steinschneider der Epoche Leo's X. in Rom war Michelino. Besonderen Ruhm

[1] Vasari, vite di Valerio Vicentino, di Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nassaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di cammei e gioie. — Von Späteren vgl. besonders Vettori, dissert. glyptographica (1739), p. 78 ff.; Mariette, traité (1750), p. 144 ff.; (Giulianelli), memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, Livorno 1753; Gori, dactyliotheca Smithiana II (1767) „historia glyptographica", cap. 4.

[2] Abdruck bei Cades cl. 8.

[3] Dass der Fischer den Namen des Künstlers andeute, hatte zuerst Mariette (traité p. 321 f.) vermutet, aber noch unter der damals allgemeinen Annahme, der Stein sei antik. Maria da Pescia vermutete zuerst Murr, bibl. des beaux arts I, 375, vgl. Millin, introd. à l'étude de l'archéol. 1826, p. 200.

aber erwarb sich Giovanni Bernardi di Castel-Bolognese, genannt nach seinem Geburtsorte in der Romagna. Er wurde in seiner Jugend von Herzog Alfonso von Ferrara beschäftigt, der ihn auf einem grossen Bergkristall in Intaglio (nach der oben erwähnten Sitte) den Angriff auf eine Festung darstellen liess, bei welchem der Fürst selbst verwundet worden war. Derselbe Künstler arbeitete auch Stempel für Medaillen. Später kam er nach Rom und ward beim Papste Clemens VII. eingeführt, für den er Medaillen und Gemmen schnitt. Karl V. wollte ihn nach Spanien ziehen; er blieb seinem Gönner Kardinal Ippolito dei Medici treu und blieb in Rom; nach dessen Tode arbeitete er besonders für Kardinal Alessandro Farnese, namentlich grosse Kristall-Intagli. Besonders berühmt wurden unter diesen die nach Zeichnungen von Michelangelo gefertigten Darstellungen des von einem Geier zerfleischten Tityos und des Sturzes des Phaethon.[1] Er starb 1555. Doch der thätigste und meist beschäftigte Graveur der Epoche war Valerio de' Belli aus Vicenza, gewöhnlich Valerio Vicentino genannt. Er war besonders geschickt und routiniert; er erfand nichts, sondern arbeitete nach Stichen und Handzeichnungen der grossen Meister; er schnitt auch Stempel für Medaillen und kopierte antike Münzen. Papst Clemens VII. beschäftigte ihn viel, später auch Paul III. Eine Unzahl von Werken soll aus seinem Atelier hervorgegangen sein (ein Beispiel Tafel LXVII, 23). In späterem Alter zog er sich aus Rom nach seiner Heimat Vicenza zurück, wo er noch als Greis, umgeben von einer Fülle von Kunstwerken aller Art, die er sich gesammelt, geschäftig auf dem Rade seine Gemmen schnitt. Er starb 1546.

Noch von zahlreichen anderen Graveuren dieser Epoche in verschiedenen Städten Italiens haben wir Nachrichten. Ihre Kunst fand weite Verbreitung, indem einzelne an auswärtige Höfe berufen wurden. Der kunsteifrige Franz I. von Frankreich hatte den geschickten Matteo dal Nassaro aus Verona nach Paris gezogen, der dort am Hofe hoch geehrt und viel beschäftigt ward. Besonders hatte er, der Mode der Zeit folgend, viele Kameen zum persönlichen Schmucke der Hofleute zu arbeiten. Er bildete Schüler heran, die in Frankreich seine Kunst nach seinem Tode (1547) fortsetzten. Unter Karl IX. und Heinrich IV. waren in Frankreich besonders Olivier Codoré, Julien de Fontenay und Guillaume Dupré thätig und berühmt. Auch an anderen fürstlichen Höfen des Nordens entstanden der Glyptik Gönner. König Sigismund I. von Polen liess den erst als Kupferstecher, dann als Graveur von Medaillen und Gemmen sehr geschätzten Giovanni Giacomo Caraglio aus Verona kommen, und dieser wurde dort, nach Vasari's Zeugnis, mit Ehren überhäuft. Später, am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts empfing die Glyptik am österreichischen Hofe die wärmste Förderung durch Kaiser Rudolf II., der eine ausserordentliche Vorliebe für Gemmen hatte. Er zog italienische Steinschneider an seinen Hof und suchte sich mit den besten Künstlern dieser Art zu umgeben, denen er fortwährend Arbeit zuwies. Von italienischen Gemmengraveuren an Rudolfs Hofe werden insbesondere Alessandro Masnago, Sohn eines namhaften Steinschneiders aus Mailand und vor Allen die Familie der Miseroni genannt, die hoch geehrt ward und in mehreren Gliedern sich noch längere Zeit am österreichischen Hofe erhielt. Aber auch einheimische Künstler arbeiteten hier. Während anderwärts, in Frankreich und selbst in Italien, im siebzehnten Jahrhundert die Glyptik darniederlag und von dort keine hervorragenden Künstler genannt werden, hat der Wiener Hof diese Kunst noch gepflegt. Mit ihm wetteiferte der bayrische Hof, und welch treffliche Graveure man hier zur Zeit des

[1] Vgl. Mariette p. 119. Abdrücke bei Cades cl. 8.

Kurfürsten Maximilian I. 1623—1651 besass, zeigen die ausgezeichneten, die gleichzeitigen französischen und italienischen Arbeiten übertreffenden Kameen Tafel LXVII, 9, 11.

Trotz solcher vereinzelter hervorragender Erscheinungen ist aber im allgemeinen im siebzehnten Jahrhundert ein starker Niedergang der Glyptik zu konstatieren. Auch die Verwendung der Gemmen war eine sehr viel geringere geworden; zu der massenhaften Produktion, die das sechzehnte Jahrhundert kannte, war kein Anlass mehr, und die feineren Kenner sammelten lieber antike Steine, als dass sie neue kauften.

Was das siebzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete der Glyptik geschaffen, lässt sich als Ausläufer und Anhang dessen betrachten, was das sechzehnte Jahrhundert geleistet. In dieser ganzen Epoche der Renaissance aber ist das Porträt immer das erfreulichste, weil hier allein wirklich nach der Natur gearbeitet ward. Die religiösen und die zahlreichen mythologischen Darstellungen der Renaissance (von denen unsere Tafel LXVII, 8. 10. 12—23 charakteristische Proben giebt), sind von der Weise der Antike nicht minder verschieden, wie die Zeichnungen der Majoliken von denen der griechischen Vasen. Wenn sie sich auszeichnen, so sind die guten Eigenschaften fast immer auch mit Uebertreibungen aller Art verknüpft; Ruhe, Grösse, schlichte Wahrheit sucht man hier vergebens. Von Steinarten werden viele benutzt, die das Altertum nicht verwendete; insbesondere hat man bei den Kameen Effekte durch allerlei farbige Steinvarietäten versucht.

Schon oben haben wir bemerkt, dass derjenige, der die Renaissanceglyptik genauer studiert hat, selbst da, wo es sich um Kopieen handelt, kaum je zweifelhaft sein wird, ob ein Werk der Antike oder der Renaissance angehört; nur ganz schlechte und rohe Dinge sind zuweilen so charakterlos, dass man schwanken kann; am wenigsten ist bei sorgfältigen guten Stücken ein Zweifel möglich. Wenn gleichwohl in der mit den antiken Gemmen sich beschäftigenden neueren Litteratur so häufig davon die Rede ist, dass man bei dieser oder jener vortrefflichen Gemme nicht sagen könne, ob sie der Renaissance oder der Antike zuzuweisen sei, wenn behauptet wird[1], die Künstler der Renaissance seien der Antike so eminent nahe gekommen, dass es sehr häufig unmöglich sei, die Werke beider Epochen zu unterscheiden, so kommt dieser Irrtum nur daher, dass man eben die wirkliche Renaissance-Glyptik nicht genauer kennen zu lernen und zu prüfen sich bemüht hat. Mit vollstem Leichtsinn und ohne sich im geringsten darum zu kümmern, was denn die Renaissance-Künstler hervorgebracht und wie sie gearbeitet haben, hat man in neuerer Zeit oft die unzweifelhaftest antiken Gemmen, wenn man sie nicht verstand und sie zu irgendwelchen vorgefassten Meinungen nicht passten, der Renaissance zugeschoben.

Irrig ist auch der Glaube, man hätte in der Renaissancezeit die antiken Gemmen in grossem Umfange retouchiert und willkürlich überarbeitet.[2] Man hat allerdings in der Regel die angegriffene Oberfläche der Intagli blank poliert, wodurch die Gravierung oft beschädigt ward, aber diese selbst hat man in der Regel nicht berührt. Auch an den antiken grossen Kameen, von denen ja die meisten schon in der Renaissancezeit vorhanden waren, sind mir keine irgend nennenswerte Ueberarbeitungen bekannt geworden.[3] Die aus Lorenzo Medici's Sammlung stammenden herrlichen antiken Gemmen in Florenz und Neapel sind durchaus ohne Ueberarbeitung.

[1] Wie z. B. noch neuerdings bei Babelon, la gravure p. 262.

[2] So Babelon, la gravure p. 262.

[3] Wenn Babelon, la gravure p. 267 ff und Catal. des camées No. 27 meint, der Kameo, den wir oben Fig. 202 S. 367 besprochen haben, sei in willkürlicher christianisierender Weise in der Renaissance gänzlich überarbeitet worden, so ist dies, wie schon oben hervorgehoben, ein Irrtum.

### c) Die neuere Zeit (achtzehntes und neunzehntes Jahrhundert).

Das achtzehnte Jahrhundert ist die Epoche einer zweiten grossen Blüte der neueren Steinschneidekunst. Doch unterscheidet sich diese von der der Renaissance wesentlich. Während der Renaissancekünstler naiv seiner eigenen Weise folgte, bemüht man sich im achtzehnten Jahrhundert mehr und mehr mit steigendem Erfolge in den antiken Stil wirklich einzudringen und ihn nachzuahmen. Der Klassizismus, das Antikisieren giebt der Glyptik des achtzehnten Jahrhunderts die Signatur. Die Glyptik ist dasjenige Gebiet der Kunst, auf dem sich die antikisierenden Bestrebungen des Jahrhunderts am meisten verdichteten und vereinigten. Das Zeitalter Winckelmann's ist zugleich dasjenige der Natter und Pichler.

Man macht jetzt nicht nur Kopieen antiker Steine, die unendlich viel genauer und exakter sind als diejenigen der Renaissance, sondern auch in den eigenen Schöpfungen schliesst man sich eng an die Antike an, in deren Stil man sich mehr und mehr einlebt. Auch antike Statuen, Büsten und Köpfe werden jetzt sehr gerne auf Gemmen kopiert. Ferner ahmt man die Signaturen der antiken Künstler nach, und zwar nimmt man die Signaturen der augusteischen Epoche zu Vorbildern. Die Graveure gräzisieren zum Teil ihre eigenen Namen, häufig aber setzen sie auch einen antiken oder für antik gehaltenen Künstlernamen — denn dabei kamen zahlreiche Missverständnisse vor — auf ihr Werk. Die Liebhaber verlangten solche Arbeiten, die in allem den antiken glichen und auch des Reizes eines alten Künstlernamens nicht entbehrten. Nicht Betrügereien, sondern Ausgeburten einer in allem antik sein wollenden Richtung sind wenigstens die von den anständigen grossen Graveuren hergestellten Arbeiten dieser Art, und wir werden Natter gerne glauben, wenn er versichert, solche mit Aulos u. dergl. signierte Steine seiner Hand nie als antik verkauft zu haben. Allein es versteht sich, dass der kleine Schritt zum absichtlichen Betrug von Vielen und gar oft gemacht worden ist. Nicht selten hat man auch antike Steine mit Künstlersignaturen ausgestattet. Die Inschriften der ersten Hälfte des Jahrhunderts zwar sind noch unvollkommen und treffen die antike Schreibart noch nicht recht; doch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat man sich auch darin so sehr vervollkommnet, dass es in der That oft sehr schwer, in einzelnen Fällen sogar unmöglich ist, ohne andere Anhaltspunkte bestimmt zu entscheiden, ob eine Signatur antik oder modern ist. Leichter verraten sich die Künstler im Stile der Bilder; denn trotz allen Studiums der Antike und trotz aller Annäherung an ihren Stil unterscheiden sich ihre Werke bei genauerem Studium doch erheblich von den echten. Besonders instruktiv ist es, bezeugte Kopieen berühmter antiker Steine von den besten jener Graveure, wie Natter, Pichler, Masini, mit den Originalen genau zu vergleichen; man wird immer einen gewaltigen Abstand finden.

Natürlich stehen den zahlreichen Künstlern während dieser Epoche auch zahlreiche Gönner und Sammler zur Seite, und zwar sind dies jetzt weniger die gekrönten Häupter als die weiteren Kreise vermögender gebildeter Kunstliebhaber, unter denen die Engländer eine besonders vortretende Rolle spielen. Die Sammler erwarben neuere ebenso wie antike Arbeiten. Ausserdem ward es immer mehr Brauch — und darin konnten auch die weniger bemittelten Kunstfreunde folgen — sich eine möglichst grosse Sammlung von Abdrücken anzulegen, für welche man damals gefärbten Schwefel bevorzugte.[1] Auch die Technik der

[1] Vgl. Mariette, des diverses manières de tirer des empreintes (p. 230 ff. des Traité).

Glaspasten wurde in grossem Umfange ausgeübt und zur Reproduktion von antiken und neueren Steinen verwendet.[1] Der Baron Stosch besass eine ansehnliche Sammlung in seinem Auftrage gefertigter Glasabgüsse, die nach Berlin kamen (und die zum Teil, mit Nachahmung von Korrosion versehen, als antik ausgegeben wurden, vgl. oben S. 219 und unten im Abschnitt über die Litteratur), sowie eine sehr grosse leider verschollene Sammlung von Schwefelpasten.[2]

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo man der Renaissancemanier noch näher stand und das Antikisieren noch weniger rein war, ist einer der berühmtesten Namen der des Flavio Sirleti, der 1737 in Rom starb; man schätzte besonders seine Porträts und seine Kopieen nach antiken Statuen. Nach Sirleti's Tode war Carlo Costanzi (1703—1747) der angesehenste Gemmengraveur in Rom. Er wurde besonders hoch geehrt vom päpstlichen Hofe wie von der Stadt Rom. Neben den Italienern begannen nun aber deutsche Künstler sich in die vordersten Reihen durchzuarbeiten. Zwar der Nürnberger Joh. Christoph Dorsch (1676—1732) arbeitete noch in der Art der Renaissance massenhafte schlechte Kaiserköpfe u. dergl. Aber ein hervorragender Künstler war Lorenz Natter aus Biberach (1705—1762), der der Antike erheblich näher kam als die vorgenannten, wenn auch seine Kopieen nach berühmten Steinen von diesen weit abstehen. Er führte ein bewegtes Wanderleben und arbeitete für viele fürstliche Personen. Er ist der Verfasser eines äusserst instruktiven und auch gut illustrierten Buches „traité de la méthode antique de graver en pierres fines", Londres 1754. Ein Zeitgenosse von ihm war Anton Pichler (1697—1779)[3], der deutsche Tiroler, der sich um 1730 in Neapel niederliess und sich dort bald durch seine der Antike nachgebildeten Arbeiten sehr bekannt machte. Doch viel bedeutender und berühmter ward sein Sohn Johann Pichler (1734—1791), der sich zuweilen dem Stile der Antike noch mehr näherte als seine Vorgänger (einige elegante Arbeiten von ihm auf Tafel LXVII, 26—29, die freilich den modernen Charakter deutlich zur Schau tragen). Mit diesen Künstlern beginnen die Arbeiten, die zuweilen sowohl in Bild wie Schrift von echten antiken nur schwer zu unterscheiden sind.[4] In Wien waren in dieser Epoche Louis Siriès, ein Franzose, dessen Gönnerin Maria Theresia war, in Paris Jacques Guay, den die Marquise von Pompadour sich zum Lehrer nahm und der im Rokokostile nach Boucher's Zeichnungen arbeitete, die berühmtesten Graveure.

[1] Ueber die Glaspasten und deren Herstellung vgl. Mariette a. a. O. 92 f. 210 ff. Der Duc d'Orleans, der ein grosser Sammler war, soll nach Mariette selbst eine Verbesserung in der Methode der Herstellung der Glasflüsse erfunden haben.

[2] Die letztere, aus gegen 28000 Stück bestehend (vgl. Winckelmann in der Vorrede zur Description), ist leider nicht mit der Originalsammlung vom König von Preussen erworben worden; sie ward gekauft von dem Londoner Steinschneider James Tassie, der mit ihrer Hilfe seine grosse Abdrucksammlung herstellte (von der sich ein Exemplar, von der Kaiserin Katharina II. bestellt, in St. Petersburg und ein zweites in Edinburg befindet; ein drittes ist mir nicht bekannt); die Abdrücke, die mit einem Emailüberzuge bedeckt sind, auf den Tassie besonders stolz war, sind indes ganz unscharf und flau uud überdies vielfach überarbeitet; der von R. E. Raspe verfasste 15833 Nummern umfassende Katalog (London 1791) ist wissenschaftlich wertlos.

[3] Ueber die Familie der Pichler vgl. H. Rollet, die drei Meister der Gemmoglyptik Antonio, Giovanni und Luigi Pichler. Wien 1874.

[4] Man erwarte hier von mir keine allgemeinen Regeln für die Unterscheidung von antiken und modernen Gemmen, wie sie die Handbücher zu geben pflegen (z. B. Rollet in Bucher's Gesch. d. technischen Künste I S. 286 f). Dieses Unterscheiden ist ein Können, das gelernt sein will durch unablässig wiederholtes Beobachten des ganzen uns zugänglichen Materiales, und das auch dann nur das von Natur für das Eindringen in Kunstformen begabte Auge lernen wird, ein Können, das sich in Worte und Regeln nicht zusammenfassen lässt. Nur der Halb- und Scheinkenner kann meinen, dass dergleichen sich überhaupt in der Art von Katechismussätzen aussprechen liesse. Wer sich in die auf unseren Tafeln gegebene Auswahl antiker Arbeiten vertieft, wird, ohne dass er der Regeln bedürfte, eine sichere Basis des Urteils haben. — Treffend sagte schon Göthe: „worauf beruht denn in solchen Fällen (d. h. bei zweifelhaften Gemmen) der Beweis anders als auf einem inneren Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem Anderen, wodurch wir, Alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen Anderen überzeugen?"

In England war Marchant (1755—1812) ein besonders anerkannter tüchtiger Künstler, der sich durch ein sehr sauberes elegantes, aber steif akademisches Antikisieren auszeichnete (vgl. Tafel LXVII, 24).

Wie das siebzehnte Jahrhundert in der Glyptik als Ausläufer und Nachklang der überreichen Epoche des sechzehnten Jahrhunderts erscheint, so verhält sich auch das neunzehnte Jahrhundert zu der zweiten grossen Blüte der neueren Glyptik, der des achtzehnten Jahrhunderts. Wir finden hier zunächst noch ein Weiterführen der Traditionen des vergangenen Jahrhunderts und in den ersten Dezennien noch eine reiche Produktion. Das Antikisieren steigert sich noch; es wird aber ebenso affektierter wie raffinierter. Man giebt nun oft auch der Oberfläche des Steines durch künstliche Trübung den Schein des Altertums; Fälschungen wurden sehr zahlreich und zum Teil recht geschickt gemacht. Eine neue Anregung gaben die grossen Funde Etruriens, besonders der dreissiger Jahre. Die etruskischen Skarabäen wurden allerdings meist nur roh und ungeschickt imitiert.

Bald trat nun aber ein starker und rascher Niedergang der Glyptik ein. Die Produktion konnte nicht mehr Schritt halten mit dem wachsenden historischen Interesse. Die griechisch-römische Zeit mit ihrem Schwelgen in der Fülle der klassischen Motive, jene antike Kunst, die für das Zeitalter Winckelmann's und seiner Nachfolger eben die eigentliche Antike war, sie trat aus dem allgemeinen Interesse jetzt zurück und machte der Kunst der älteren Perioden Platz, deren historische Bedeutung durch die neuen Funde klarer und klarer hervortrat. Das ganze Interesse an der Glyptik, die für die neuen Gesichtspunkte zunächst nichts zu bieten schien, trat zurück; — mit ihm wich freilich auch ein grosses Stück der Kenntnis und des Genusses jener Fülle der in der griechisch-römischen Kunst uns bewahrten klassischen Schönheit. Mit dem Interesse an den antiken glyptischen Denkmälern aber schwand auch die Produktion besserer moderner Arbeiten. Seit den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts trat ein rapider Niedergang der Glyptik ein, den vereinzelte Anstrengungen nicht aufhalten konnten, so dass sie jetzt am Ende desselben fast eine vergessene Kunst ist, die keinen nennenswerten Vertreter mehr zählt und nur noch in der geringen Massenware italienischer Graveure, die auf der alten Bahn noch weiter arbeiten, ein wenig geachtetes, kümmerliches Nachleben fristet. Aus einer hohen Kunst ist eine niedere Industrie geworden.

Von den in den ersten Dezennien des Jahrhunderts wirkenden Künstlern, welche die Traditionen der grossen vorangegangenen Zeit aufrecht erhielten, ist voran Luigi Pichler (1773—1854), der jüngere Sohn von Anton zu nennen, der in Wien und Rom unter kaiserlicher und päpstlicher Protektion in der Bahn seines Bruders wirkte; er soll die Technik der Politur der Gravierung vervollkommnet haben. In Brüssel und Paris waren mehrere Glieder der Familie Simon als geschickte Graveure im Stile des „empire“ thätig. In Rom und Neapel war das Treiben der Fälscher besonders rege; berüchtigt ist die damals für den Fürsten Poniatowski hergestellte grosse Sammlung gefälschter Gemmen, welche die prächtigsten Darstellungen aus der Heroensage (in der Art wie unsere Tafel LXVII, 30), meist mit Inschriften (besonders Künstlersignaturen) versehen, enthielt.[1] Als geschickte Steinschneider und Fälscher

[1] Als ihre Verfertiger werden besonders Cades, Ginganelli, Dies und Odelli genannt (von denen letzterer speziell die Inschriften gravierte). Fürst Poniatowski starb 1833 zu Florenz; die Sammlung ward 1839 in London versteigert, nachdem bereits die Fälschung erkannt war. Gleichwohl erschien noch 1857—1859 in London eine Auswahl in zwei Bänden in Photographieen (Photogr. fascimiles of the antique (!) gems formerly possessed by the late Prince Poniatowski, by James Prendeville). Vgl. Näheres über die Geschichte dieser Sammlung bei Salomon Reinach, pierres gravées p. 151 ff.

thaten sich besonders Cades Odelli und Girometti (1780—1851) hervor. Der Italiener Calandrelli arbeitete in Berlin, benutzte aber seine Geschicklichkeit ebenfalls auch zu Fälschungen, die in den vierziger Jahren selbst in das Berliner Museum drangen (Berlin No. 9349—9362). Tommaso Cades in Rom hat das Verdienst, eine grosse Abdrucksammlung angelegt und zum Verkauf gebracht zu haben (vgl. unten im Abschnitte über die Litteratur).

In dieser fand zum letzten Male das Interesse und die Freude an der in den Gemmen uns erhaltenen Fülle von Geist und Schönheit ihren Ausdruck. Bald kümmerten sich aber selbst die Berufensten nicht mehr darum. Man wollte die reine echte Antike der alten griechischen Zeit. Die Masse von Fälschungen, welche sich im Laufe der letzten hundert Jahre mit den griechisch-römischen Gemmen vermengt und ihre reine Flut getrübt hatten, bewirkte, dass man von der ganzen Klasse von Denkmälern nichts mehr wissen wollte. Während Lippert's unendlich geringere und kleinere Abdrucksammlung in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine ungeheure Verbreitung und Wirkung gehabt hat, ist Cades' vortreffliche grosse Sammlung selbst von den Gelehrten nur ganz spärlich und wenig, von weiteren kunstliebenden Kreisen gar nicht benutzt worden.

So endet die Geschichte der Glyptik. Ob diese edle Kunst je wieder eine neue Belebung erfahren wird? Der hohe Aufschwung der Kunst des Medailleurs, den wir erlebt haben, möchte es vermuten und hoffen lassen. Jene Bahn des Antikisierens freilich, auf welcher die Glyptik in das Betrügen und Fälschen und von da in rapiden Verfall geraten war, würde sie dann gewiss völlig verlassen. Ob sie aber eigene neue Wege finden wird?

## 2. Ueberblick über die in der antiken Glyptik verwendeten Steinarten und die Technik ihrer Bearbeitung.

Obwohl wir bei Betrachtung jeder Epoche auf die von der Glyptik derselben vorzugsweise verwendeten Materialien, sowie auf die Art ihrer Bearbeitung aufmerksam gemacht haben, mag es dem Leser doch nicht unerwünscht sein, hier in einem Anhange einen zusammenfassenden Ueberblick über die wichtigsten der von den Alten verwendeten Steinarten und über die Technik ihrer Glyptik zu finden.

Wir beabsichtigen durchaus nicht die ganze Masse der uns aus dem Altertum überlieferten Bezeichnungen von edeln Steinen zu behandeln und sie mit den wirklichen Steinen und deren moderner wissenschaftlicher Bezeichnung zu identifizieren — eine Aufgabe, die übrigens in den meisten Fällen nur hypothetisch, in sehr vielen gar nicht gelöst werden kann —; wir brauchen uns dies Ziel schon deshalb nicht zu stellen, weil von dem grösseren Teile der uns aus dem Altertum genannten Arten von „gemmae" es weder überliefert noch irgend wahrscheinlich ist, dass sie zu glyptischer Arbeit, d. h. zu eingeschnittener figürlicher Darstellung verwendet worden wären. Was das Altertum an sehr vielen Steinarten allein interessierte, waren die ihnen zugeschriebenen heilkräftigen und magischen Eigenschaften. Auch hat das Altertum offenbar häufig blosse Varietäten derselben Steinart mit ganz verschiedenen Namen belegt. So wenig wir auf diese Fragen und auf die erhaltene reiche antike und mittelalterliche Litteratur über die Steine und ihre Eigenschaften[1] hier eingehen können, so fern liegt es uns auch die

[1] Eine neue Sammlung der antiken und mittelalterlichen Lapidarien ist im Erscheinen: F. de Mély, les lapidaires de l'antiquité et du moyen âge, vol. I les lapidaires chinois, 1896; vol. II, les lapidaires grecs, i. fasc., 1898.

vom Altertum glyptisch verwendeten Steinarten etwa vom modernen mineralogisch wissenschaftlichen Standpunkte zu besprechen. Wir wollen lediglich die wichtigsten der von den Alten zu glyptischen Arbeiten verwendeten Steinarten mit ihren landläufigen modernen und vermutlichen antiken Namen hier kurz zusammenstellen.[1]

Wir beginnen nicht mit den härtesten und edelsten Steinen; denn in diese haben die Alten teils gar nicht — wie denn keine antiken Gravierungen auf Diamant oder Rubin nachweisbar sind —, teils nur ausnahmsweise graviert[2]; wir beginnen vielmehr mit derjenigen Steingattung, von welcher die Alten in der Glyptik bei weitem den meisten Gebrauch gemacht haben, mit der Gattung der „Chalcedone", d. h. derjenigen Quarzvarietäten, die man von den krystallisierten Quarzen unterscheidet und „welche eine dichte, trübdurchscheinende Masse mit feinsplittrigem Bruche von einem eigentümlichen sanften Ansehen und schönen, wenn auch getrübten Farben bilden."[3] Die Natur dieser Steine war den Zwecken des Gemmengraveurs besonders günstig; sie haben eine des krystallinischen Kornes entbehrende, doch zähe faserige Struktur; ihr Gefüge ist ausserordentlich gleichmässig und nicht von härteren Stellen durchzogen; sie lassen sich auf dem Rade sehr leicht und rasch bearbeiten und sind doch hart genug, um von der Reibung mit gewöhnlichen Materialien nicht angegriffen zu werden; sie lassen sich sehr schön polieren, und Abdrücke lösen sich rasch und glatt von dem Steine. Unter diesen Chalcedonquarzen ist wieder der rote Chalcedon oder Karneol der von der alten Glyptik bei weitem am meisten bevorzugte Stein, und zwar wegen seiner prächtigen roten Farbe.

Diese Farbe des Karneols, die Mariette[4] mit der eines frisch abgeschnittenen Stückes Fleisch vergleicht, zeigt allerdings die verschiedensten Abstufungen vom tiefsten lebhaftesten dunkelsten Rot bis zu einem trüben und blasseren und bis ins lichte Goldig-Gelbe hinein. Die Karneole sind natürlich um so schöner, je tiefer rot und je klarer und einheitlicher die Farbe ist. Manche sind streifig. Sehr schöne Karneole kommen unter den guten etruskischen Skarabäen vor. Die schönsten aber erscheinen in einer kleinen Gruppe von Arbeiten augusteischer Zeit, die zumeist Statuenkopieen darstellen (vgl. oben S. 345) und deren Karneole eine ausserordentliche, fast ganz durchsichtige Klarheit und Schönheit der tiefst roten Farbe haben. Im ganzen lässt sich, obwohl es auch aus dem Altertum viele geringe, matte, trübe und unreine Karneole giebt, doch sagen, dass im Altertum die schönen dunkelroten Karneole bei weitem mehr vorherrschen als in der neueren Glyptik, welcher überhaupt nur mattere trübere Karneole zur Verfügung standen, wenn sie nicht aufgefundene antike Stücke verwendete; denn die schönen klaren Karneole scheinen überhaupt nicht mehr gefunden zu werden; sie kamen dem Altertum aus Indien zu.[5] Durch Glühen lässt sich die Farbe der Karneole indes etwas erhöhen und lassen blasse Stücke sich reiner rot färben[6], während zu grosse Hitze den Stein weiss,

[1] Von Schriften über den Gegenstand sind insbesondere zu nennen: Mariette, traité des pierres gravées (1750) p. 153 ff. (description des pierres précieuses . . propres à la gravure); Jannon de S. Laurent, sopra le pietre preziosi degli antichi e sopra il modo col quale furono lavovate, in Dissert. di Cortona V. VI, 1751; Krause, Pyrgoteles 1856. C. W. King, the natural history, ancient and modern, of precious stones and gems and of precious metals, London 1865. Story-Maskelyne, the Marlborough gems 1870, introduction p. XXVII ff.; Ag. Castellani, delle gemme, Firenze 1870; Hodder M. Westropp, a manual of precious stones and antique gems, London 1874; Fol, le musée Fol, 2. année, 1875, p. 15—60; Blümner, Terminologie u. Technologie d. Gewerbe und Künste III, 227 ff. Babelon in Daremberg et Saglio, dict. d'antiqu. II, p. 1461 ff.

[2] Vgl. Lessing im 21. antiquar. Briefe.

[3] K. E. Kluge, Handbuch der Edelsteinkunde, Leipzig 1860, S. 386 f. Max Bauer, Edelsteinkunde, Leipzig 1896, S. 568 ff.

[4] A. a. O. 186.

[5] Vgl. H. K. E. Köhler, gesamm. Schriften IV, S. 89 f.

[6] Vgl. Kluge S. 390; M. Bauer S. 575. — Natter hatte (traité de le méthode, préf. p. XXXVIII) vermutet, die Alten hätten ein Geheimnis gehabt, die Karneole reiner und klarer zu machen. Vgl. dazu Lessing im 40. antiquar. Briefe.

opak und mürbe macht, ein Zustand, der bei vielen antiken Karneolen beobachtet wird, die man als „verbrannt" bezeichnet; sie sind dem Feuer, sei es auf einem Scheiterhaufen oder sonst, ausgesetzt gewesen.

Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass die Alten den Karneol mit dem Namen σάρδιον, σάρδιος, *sardius*, *sarda* bezeichneten[1], ein Name der aber wahrscheinlich nicht allein den roten Karneol, sondern auch die braune, von uns gewöhnlich allein Sard genannte Varietät umfasste. Theophrast, de lapid. 30, unterscheidet eine rotere (ἐρυθρότερον) Gattung des Sards als die weibliche — dies wäre also unser „Karneol" — und eine dunklere (μελάντερον) als die männliche — dies wäre dann wohl der braune „Sard". Doch könnte die Unterscheidung auch nur auf die helleren roten und die tieferen dunkelroten Varietäten des Karneols gehen. Dass der Sard im vierten Jahrhundert v. Chr. zu den bekanntesten und beliebtesten Steinen gehörte, geht aus Plato's Erwähnung im Phaedon hervor (c. 59, p. 110 D: τὰ ἐνθάδε λιθίδια.. τὰ ἀγαπώμενα . . σάρδιά τε καὶ ἰάσπιδας καὶ σμαράγδους καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα). Die Inventare des Parthenon erwähnen ihn mehrfach an Ringen (σφραγίδιον σάρδιον δακτύλιον . . ἔχον, Michaelis p. 302, 115 l; σφραγῖδε σαρδία δύο ἀργυρίῳ δεδεμένα p. 305, 213 a); ebenso erscheint er in den Inventaren des delischen Tempels (σάρδιον, Bull. corr. hell. 1882, 123). In der attischen Komödie muss der Sard sehr häufig genannt worden sein; bei Aristophanes (bei Pollux onom. 7, 96) kommen die σάρδια als gewöhnlichster Schmuck der Frauen vor; auch ein Fragment des Menander (bei Athenaeus 3 p. 94 b) nennt die σάρδια; Plinius (nat. hist. 37, 6) sagt: hac (sc. sarda) certe apud Menandrum et Philemonem fabulae superbiunt. Auch bemerkt Plinius, was mit der erhaltenen Menge übereinstimmt, dass keine andere Gemme beliebter gewesen sei (nec fuit alia gemma apud antiquos usu frequentior). Auch Plinius giebt an, dass männliche und weibliche Sarde unterschieden wurden;[2] allein der Unterschied, den er nennt, ist wie aus dem Namen männlich und weiblich abstrahiert und allgemein (mares excitatius fulgent, feminae pigriores sunt et crassius nitent) und bezieht sich nicht wie bei Theophrast auf die Farbe; nach Plinius müsste man annehmen, dass der Unterschied nicht in der Farbe, sondern im Glanze lag und dass die lebhaftest tiefst roten Karneole die männlichen Sarde waren. Die rote Farbe bezeugt Plinius indes nur für die erste Hauptgattung der indischen Sarde, die er als „rubrae" bezeichnet, während er bei den anderen Gattungen auf die Farbe keinen Bezug nimmt, aber doch wohl voraussetzt, dass sie eben nicht rubrae waren. Die rote Farbe des Sards wird indes auch durch späte Zeugnisse, die orphischen Lithika und die Lapidarien des Isidor, des Marbodus, des Sokrates und Dionysios sowie des Epiphanios bestätigt.[3] Hier wird der Sard auch als λίθος Βαβυλώνιος bezeichnet. Der Name des Sards ward wohl richtig von Sardes abgeleitet; er wird zu der Zeit entstanden sein, wo Sardes für die Griechen der Hauptort war, von dem ihnen die Schätze des inneren Asiens zukamen.[4] Später schob man seine Herkunft weiter zurück und nannte ihn auch Βαβυλώνιος λίθος. Nach Plinius sollen die schönsten Sarde in der Gegend von Babylon gefunden worden sein, doch seien sie dort

[1] Vgl. H. K. E. Köhler a. a. O. 86 ff.

[2] Die Worte „et in his autem mares" . . . beziehen sich auf alle vorgenannten Sardarten, nicht bloss auf die zuletzt erwähnten aegyptischen Sarde.

[3] Orph. λιθ. v. 614 (Abel): σάρδιά θ' αἱματόεντα; Isid. Hisp., orig. 16, 8, 2; Marbod. c. 10; bei Socr. und Dionys. περὶ λίθων 6 (De Mély, les lapidaires grecques I p. 176) wird ihm der Glanz einer brennenden Kohle zugeschrieben, und Epiphanios (ib. p. 194) nennt den σάρδιος „πυρωπὸς τῷ εἴδει καὶ αἱματοειδής."

[4] Das oben genannte neuere Buch M. Bauer, Edelsteinkunde, 1896, obwohl im Mineralogischen gewiss gut, geht auf das Historische nicht oder nur sehr ungenügend ein; S. 576 wird allen Ernstes referiert, der Name des Sards solle von den gesalzenen Sardinen kommen.

bei den Persern ausgegangen. In Wirklichkeit kamen sie eben noch weiter her, aus den Bergen von Indien, wie denn auch Ktesias (nach Photios' Excerpt) von den grossen Bergen Indiens berichtete, ἐξ ὧν ἥ τε σαρδὼ ὀρύσσεται καὶ οἱ ὄνυχες καὶ αἱ ἄλλαι σφραγῖδες. Nach dem aus der Spätzeit überlieferten[1], aber wohl in der Wurzel alten Glauben macht dieser lebhafte rote Stein den Träger männlich stolz, mutig und ist ein gutes Schutz- und Heilmittel gegen alle durch Waffen hervorgerufenen Wunden.

Die moderne Bezeichnung Karneol kommt wahrscheinlich (nach H. K. E. Köhler's Ausführung, ges. Schriften IV, 104 ff.) von *corneolus corneola* und bedeutet Hornstein; der ursprünglichen Form näher ist daher das ital. *corniola* und franz. *cornaline* und *corneole*. Die Engländer bezeichnen den Karneol gewöhnlich mit dem antiken Namen *sard*.

Von dem roten Karneol (mit vorwiegendem Eisenoxyd) giebt es zahlreiche Uebergänge zu der braunen Varietät des Steines (mit Eisenhydroxyd), die wir speziell als Sard, die Franzosen als *sardoine* zu bezeichnen pflegen. Dieser ist bald hellgelblich braun oder nur ganz licht bräunlich, oder er ist dunkler braun; auch er ist zuweilen streifig; seine Farbe kann bis ins tiefste Schwarzbraun gehen, so dass der Stein seine Durchsichtigkeit verliert und dann zuweilen als „schwarzer Jaspis“ bezeichnet wird. Der braune Sard war ein im Altertum ebenfalls für Siegel recht beliebter Stein, wenn er auch nicht entfernt so häufig ist wie der Karneol. Wir haben indes (oben S. 274. 289) bemerkt, dass er unter den italischen Gemmen der letzten Jahrhunderte der Republik eine ähnlich dominierende Stellung hatte wie der Karneol in der etruskischen Glyptik.

Nur durch die Farbe verschieden, sonst dem Karneol und Sard völlig gleichartig ist der Chalcedon, auch als Art der Gattung der Chalcedone „gemeiner Chalcedon“ genannt. „Er hat einen ebenen bis flachmuscheligen und dabei feinsplitterigen Bruch, wenig Glanz und ist in der Regel halbdurchsichtig oder durchscheinend, zuweilen jedoch auch undurchsichtig.“[2] Der von der antiken Glyptik verwendete Chalcedon ist grau in verschiedenen Abstufungen, bald mehr, bald weniger milchig weisslich; doch kommen auch farbigere Varietäten vor, die dann entweder mehr gelblichgrau bis zum bräunlichen sind und sich so dem Sard nähern, oder die mehr eine bläulichgraue bis zu schönem mildem trübem Blau gehende Farbe zeigen; diese letztere, die blaue Variante, die entschieden die schönste des Chalcedons ist, wurde insbesondere von der persischen und griechisch-persischen Glyptik bevorzugt; sie wird von den Franzosen „*sapphirine*“ genannt. Häufig ist der Chalcedon indes wolkig, fleckig und „dendritisch gezeichnet“; wolkige und klarere Stellen wechseln nahe nebeneinander oft ab. Zuweilen geht der Chalcedon stellenweise in braunen Sard über. Seltener ist die Trübung des lichtgrauen Chalcedon eine rote, wodurch er in den Karneol übergeht (letzterer Art ist z. B. der mykenische Stein Taf. III, 3). Solch unreine Steine kommen gerade in älteren Zeiten relativ öfter vor. Ja besonders beliebt waren in der klassischsten Periode die bunt gesprenkelten Steine, wo verschiedenfarbige gelbe, rote u. a. opake „Jaspis“-teile in den Chalcedon eingesprengt sind (vgl. oben S. 135. 150).

Der gewöhnliche einfache Chalcedon war indes das Hauptmaterial der ionisch-griechischen Glyptik des fünften und vierten Jahrhunderts (vgl. oben S. 134). Man möchte gerne den antiken Namen dieses so viel verwendeten Steines wissen. Der moderne Name Chalcedon

[1] An den oben S. 385, Anm. 3 citierten Stellen des Sokrates-Dionysios und Epiphanios.
[2] Kluge a. a. O. 388. Vgl. M. Bauer S. 571 ff.

soll aus dem Mittelalter kommen, wo der Stein von Chalcedon gegenüber Byzanz in den Handel gekommen sein mag. Der Stein Carchedonia bei Plinius und der Chalcedon des Marbodus sind ihrer Beschreibung nach ganz andere Steine.[1] Dass der von Plinius 37, 139 unter vielen anderen Achatarten genannte Leucachates der Chalcedon sei, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Der so viel gebrauchte Stein muss auch einen häufiger vorkommenden Namen gehabt haben. Insbesondere ist zu erwarten, dass der Chalcedon identisch ist mit einer der in der klassischen griechischen Periode zumeist genannten Steinarten, da er gerade damals ein so typisches Material war. Die in der klassischen Litteratur und den Inschriften neben dem Sard am häufigsten genannten, ohne Zweifel wichtigsten und geläufigsten Steinarten sind der Onyx und der Jaspis. Onyx kann nicht der Name unseres Chalcedon gewesen sein, da nach Theophrast's charakteristischer Angabe helle und dunkle Lagen bei diesem wechselten. Wohl aber passt vieles von dem was die Alten über den Jaspis berichten vortrefflich zu unserem Chalcedon, ja nur zu diesem. Mit Unrecht ist man gewöhnlich der Meinung, das was man heute unter Jaspis versteht, decke sich mit dem im Altertum so genannten Steine. Unser Jaspis ist opak und niemals auch nur etwas durchscheinend. Dagegen der antike Jaspis nach Plinius „saepe tralucet", also mindestens in einem grossen Teile seiner Erscheinungsformen durchscheinend war; auch andere Zeugnisse bestätigen dies, indem von dem Durchscheinen öfter die Rede ist (Dionys. Perieg. 1120 διαυγάζουσα ἴασπις; Epiphan. 6 von einer Art διαυγεστέρα μᾶλλον ὥσπερ οἴνῳ ὁμοιάζουσα). Es geht das Durchscheinen ferner mit Sicherheit daraus hervor, dass man nach Plinius die besseren Jaspis-Steine à jour fasste („praestantiores funda clauduntur, ut sint patentes ab utraque parte") und dass ein Fehler derselben ein „brevis nitor nec longe splendescens" ist, sowie endlich, dass die Glasnachbildungen, wie Plinius sagt, den „fulgor" nach aussen streuen statt ihn in sich zu bewahren: all dies ist bei unserem Jaspis absolut unverständlich. Dagegen lassen sich viele von den Angaben über den Jaspis recht gut mit den verschiedenen Varianten des Chalcedon und der nächst verwandten Steine vereinen. Besonders diejenigen antiken Jaspisarten, die der Luft, dem Schaume des Meeres oder dem Schleime verglichen werden, können eigentlich nur als Chalcedone verstanden werden. Plinius nennt die der Luft ähnliche Gattung, die „aerizusa" hiess, als bei den Persern heimisch; dies passt vortrefflich auf den in der That luftfarbenen bläulichen sog. Sapphirin[2], der bei den Persern so ausserordentlich beliebt war und von diesen zu den Griechen kam. Bläulich war nach Plinius auch der kaspische Jaspis, und der vom Thermodon war „caerulea"; eine Art nannten die Griechen „boria", weil sie dem herbstlichen Morgenhimmel ähnlich war; ἠερόεσσα und ὑδατόεσσα heisst der Jaspis bei Dion. Perieg. 724. 782. Alle die dem Eise, dem Wasser, besonders dem Meerwasser, dem Schnee, dem Schaume des Meeres (den Epiphanios 6 den alten, den παλαιὸς ἴασπις nennt), dem Schleime (Ps.-Dioscor. 12 φλέγματι ἐοικώς; Psellus 10 nennt als zweite Gattung des Jaspis ἡ φλεγματικωτέρα καὶ παράλευκος), dem Rauche (καπνίζων, Ps.-Dioscor. 12; capnias, Plin.) und Salze (sali Megarico similis, Plin.) ähnlichen Jaspis-Arten sind ganz offenbar Chalcedone gewesen. Unter den Jaspissteinen der Parthenon-Inventare (wo σφραγὶς ἴασπις mehrmals vorkommt; vgl. auch das eleusinische Inventar Ἐφημ. ἀρχ. 1895, p. 90, Z. 12) sind also wohl die in jenen klassischen Zeiten so sehr beliebten Chalcedone zu verstehen.

[1] Vgl. Blümner a. a. O. S. 257.

[2] Die Identität des Jaspis aerizusa mit dem blauen Chalcedon hat King, precious stones p. 203 f. richtig bemerkt. Vgl. auch Westropp a. a. O. p. 106. King meint auch, dass der helle braune Sard von den Griechen als Jaspis bezeichnet wurde, was recht gut möglich ist. Den gewöhnlichen Chalcedon sucht er bei Plinius unter den Namen leucachates und cerachates.

Sehr häufig nennen die Alten aber auch grünlichen Jaspis, dessen Farbe dem Smaragd ähnlich gewesen sei; er wird χλωρὸς und ὑπόχλωρος und σμαραγδίζουσα genannt (vgl. die Autoren in De Mély, lapid. grecques I p. 21. 133. 180. 195 f.); Theophrast lässt den Smaragd aus dem Jaspis entstehen und Plinius beginnt „viret et saepe tralucet iaspis"; auch das ἐαρόχροος des orphischen Lapidars (v. 267) geht wohl auf das Grün des Jaspis und einige Epigramme der Anthologie (Anthol. Pal. IX, 746. 747. 750) auf weidende Rinder, die auf Jaspis geschnitten sind, setzen grasgrünen Jaspis voraus. Auch bei Isidor ist der Jaspis dem Smaragd ähnlich, doch von dichterer Farbe; ebenso ist nach Epiphanios (6) der amathusische Jaspis dem Smaragd ähnlich, doch stumpfer und dunkler in der Farbe und innen grün wie Grünspan. Hiermit beschreiben die Alten ganz offenbar den von unseren Mineralogen als „grüner Chalcedon" bezeichneten Stein[1], speziell dessen im Altertum viel verwendete Art, das sog. Plasma oder Smaragdplasma, einen durchscheinenden Stein mit „ins Grasgrüne übergehender Farbe, die bisweilen grünlichweiss gefleckt oder ockergelb punktiert erscheint" und der bis vor kurzem nur durch die antiken Gemmen bekannt war, bis man ihn an verschiedenen Orten, namentlich in Indien, wieder gefunden hat.[2] Wir sahen dies Plasma bereits in archaischer Zeit in Griechenland zu Skarabäen und Skarabäoiden verwendet (oben S. 92; zu den Beispielen dort füge Tafel LXV, 3); im freien Stile tritt dies Material in Griechenland zurück, indem die anderen Chalcedonarten dominieren; aber in hellenistisch-römischer Zeit wird es wieder sehr beliebt. Nichts als ein Spezialname für diese grüne Gattung des antiken Jaspis wird wohl der Name *prasius* gewesen sein[3], lauchfarbiger Stein (von πράσον Lauch), den Plinius (37, 113) und einige ihm folgende spätere Autoren nennen, ohne zu bemerken, dass er zur Gattung des Jaspis gehörte. — Der grüne Jaspis, d. h. also was wir Smaragdplasma nennen, galt bei den Alten als besonders heilkräftig für den Magen (ἴασπις ὁ ὑπόχλωρος περιαπτόμενος ἀλγήματα στομάχου παύει, Damigeron 2, 36) und Galen (12 p. 207) sagt, dass Manche auf diesen für Brust und Magen guten grünen „Jaspis" eine Schlange mit Strahlenkopf gravieren lassen. In der That sind uns denn viele solche Smaragdplasmen und Chalcedone mit der Schlange Chnubis oder Chnumis und aegyptisch-syrisch-griechischen Inschriften erhalten[4], die bestätigen, dass man diese Steine als „Jaspis" bezeichnete.

Wir bezeichnen jetzt als Jaspis nur ganz undurchsichtige lebhaft farbige Steine. Es ist zweifelhaft, doch wohl möglich, dass man im Altertum die in der Glyptik verwendeten Steine dieser Art auch unter den weiten Namen Jaspis mit einbegriffen hat; denn indem Plinius vom Jaspis sagt „viret et saepe tralucet" braucht gerade der antike grüne Jaspis nicht immer durchscheinend gewesen zu sein. Es wäre möglich, dass auch der von uns heute grüner Jaspis genannte Stein den Alten als Jaspis galt. Es ist dieser Stein, wie wir früher sahen (S. 92. 108), im phönikischen und karthagischen Kulturkreise ganz ausserordentlich beliebt gewesen, während er den Griechen und Italikern fast fremd blieb, bis er in der späteren Kaiserzeit im Verein mit dem Aufblühen aegyptisch-syrischen Aberglaubens wieder auftrat.

[1] Kluge a. a. O. S. 396 ff. Bauer S. 576 f.

[2] Bauer S. 577. Kluge S. 400 f. King, precious stones p. 288.

[3] Auch King, precious stones p. 202 ist ähnlicher Ansicht; er nimmt Prasius als Name für eine bessere Qualität des grünen Jaspis der Alten, womit Plinius „vilioris turbae prasius" freilich nicht übereinstimmt; es wird prasius eben nur ein besonderer Name für jene Jaspisart gewesen sein. Plinius selbst bemerkt (115), dass die Griechen den einzelnen Jaspisarten besondere Namen gegeben hätten.

[4] Z. B. Berlin, Tölken Kl. IX, 95—99, jetzt in der oriental. Abteilung.

Die von uns Jaspis genannten Steine sind nur „durch viele fremde Beimengungen verunreinigte dichte Quarze“.[1] Des grünen Jaspis und seiner Verwendung haben wir soeben schon Erwähnung gethan. An ihn, oder besser an das Plasma, schliesst sich noch der Heliotrop, als grüner nur an den Kanten schwach durchscheinender Stein mit blutroten Chalcedonpunkten. Dieser ward nur in der späteren Kaiserzeit verwendet, und zwar wie der grüne Jaspis derselben Epoche speziell im syrisch-aegyptischen Kreise. Besonders beliebt wurde er dann in der Renaissancezeit. Er scheint mit dem von Plinius (37, 165) genannten in Aethiopien, Afrika und Cypern heimischen Heliotropium identisch. Auch ein unrein grüner mit Braun gemischter Jaspis kommt in jenem syrisch-aegyptisch-griechischen Kreise der Spätzeit öfter vor. Roter Jaspis begegnet nicht selten in der ältesten, der mykenischen Epoche, hier meist nicht rein rot, sondern mit eingesprengten weissen Teilen (S. 29). Den schönen gleichmässigen roten Jaspis finden wir dann erst in augusteischer Zeit als ein häufigeres Gemmenmaterial, das von da an sich steigender zu Beliebtheit erfreut (S. 310). Es kommen Varietäten in der Farbe von mattem hellerem bis zu intensivstem tiefstem Rote vor. Er ist vielleicht von den Alten unter dem Namen „Haematitis“ mit einbegriffen worden, der von der Blutfarbe genannt war, aus Aethiopien, Arabien und Afrika kam (Plinius 37, 169) und wahrscheinlich ausserdem unseren Hämatit, den Glanzeisenstein umfasste, von dem wir später handeln. Später noch als der rote, und ausschliesslich der späten Kaiserzeit eigen, ist der gelbe Jaspis (vgl. oben S. 359), dessen antiker Name unbekannt ist.

Wir kommen zu den im Altertum so beliebten gestreiften Steinen, dem Onyx, Sardonyx und Achat.

Achat nennen wir „den gestreiften Chalcedon“, dessen einzelne Schichten deutlich verschieden sind und der daher auf Bruchflächen eine Bänderung erkennen lässt. Die Schichten sind in der Färbung und der Eigenschaft des Durchscheinens oft einander sehr ähnlich, oft aber sehr verschieden. Die Farben sind dieselben wie beim Chalcedon überhaupt, milchweiss, graulich, bläulich, gelblich, bräunlich oder intensiver gelb, braun oder rot.[2] Die Bänderung ist im Durchschnitt teils eckig und vielfach und seltsam gewunden, teils auch ganz gerade.[3] Den Namen Achat beschränkt man gewöhnlich auf die Steine mit vielfachen dünnen unregelmässig laufenden Streifen. Liegen diese Streifen wie Bänder nebeneinander, so spricht man von Bandachat; laufen die Streifen um einen Mittelpunkt rund zusammen, so nennt man ihn Kreisachat; befinden sich in diesem Mittelpunkte noch anders gefärbte Stellen, so ist es Augenachat.

Solcher streifiger Achat war in der Glyptik der mykenischen Epoche recht beliebt. Wir finden ihn ferner öfter in der archaischen und der Periode des freien Stiles vor Alexander in Griechenland wie auch in Etrurien verwendet. Später aber verschwindet er ganz aus der antiken Glyptik, die dann nur die regelmässigen Onyxarten verwendet.

Die Alten bezeichneten mit „Achates“ (ἀχάτης) denselben Stein. Von seiner hohen Geltung in früherer Zeit und seinem Aussergebrauchkommen in den späteren Zeiten, das wir aus den erhaltenen Denkmälern konstatieren konnten, weiss Plinius aus seinen Quellen zu berichten („achates in magna fuit auctoritate, nunc in nulla est“). Damit stimmt ferner überein, dass Theophrast ihn noch als einen wertvollen Stein rühmt (καλὸς δὲ λίθος καὶ ὁ ἀχάτης . . καὶ πωλεῖται τίμιος). Indes wegen seiner manchfachen Gestalten haben die Alten dem Steine

[1] M. Bauer S. 562 ff.
[2] M. Bauer S. 578.
[3] Story-Maskelyne a. a. O. XXXII.

doch viel Beachtung geschenkt (Plinius führt eine ganze Reihe von Arten an, die man unterschied) und namentlich ihm viel magische Kräfte beigemessen (wovon Plinius Verschiedenes anführt; Anderes im orphischen Gedichte v. 610 ff., bei Sokrates-Dionysios 15, bei Ps.-Hippocr. 2, De Mély p. 185, bei Epiphanios ebenda p. 197 und Psellos ebenda p. 202). Besonders schätzte man auch die seltsamen Figuren, welche die Linien des Achat zuweilen hervorbringen und in welche man im Altertum wie in neueren Zeiten mit Phantasie allerlei hineinsah; berühmt war der Achat des Königs Pyrrhos, in dessen Streifen man das Bild des Apoll samt der neun Musen zu erkennen meinte (Plin. 37, 5).

Die Grenze zwischen Achat und Onyx scheint auch im Altertum keine ganz scharfe gewesen zu sein. Bei der Frage nach dem was die Alten unter Onyx verstanden[1], ist, was bisher nicht geschehen, in erster Linie zu bedenken, dass der orientalische Alabaster im Altertum Onyx hiess[2] und dass dieser Alabaster den Griechen schon in sehr früher Zeit bekannt und insbesondere zu Salbgefässen sehr viel verwendet wurde; ferner dass allein bei diesem Alabaster die Entstehung dieses Namens Onyx „Nagel" begreiflich wird, weil dies Material in seiner Struktur und Farbe, namentlich wenn es, wie es bei jenen gedrehten Gefässen geschah, dünnwandig bearbeitet wird, in der That mit einem menschlichen Nagel Aehnlichkeit hat, während die gestreiften edlen, als Onyx und Sardonyx bezeichneten Steine in alter wie neuer Zeit nur in gezwungener unnatürlicher Weise mit dem Nagel in Beziehung gesetzt worden sind.[3] Da nun der orientalische Alabaster häufig auch buntstreifig ist, so übertrug man den dort einmal feststehenden Namen auch auf streifige edle Steine. Theophrast bezeichnet den edlen Onyx bereits als einen Stein, bei welchem weisse und dunkle Lagen nebeneinander liegen, und zwar geht es aus seinen Worten deutlich hervor, dass er an regelmässige Streifen denkt.[4] Es scheint sonach, dass man zu seiner Zeit wohl den Namen Achat auf die unregelmässig gestreiften Steine beschränkte und die in regelmässigen hellen und dunklen Schichten gestreiften Onyx nannte. So werden wir unter den auf Inschriften des fünften bis vierten Jahrhunderts (wie namentlich in den Parthenoninventaren) als ὄνυξ bezeichneten Siegelsteinen wahrscheinlich den thatsächlich damals ja oft verwendeten regelmässig gestreiften Sardonyx zu verstehen haben. Auch bei Ktesias, der berichtete, dass οἱ ὄνυχες in den indischen Bergen gefunden werden, ist gewiss an Sardonyx zu denken. Indes dehnte man den Namen Onyx auch auf manchfach und unregelmässig gestreifte Steine aus, wie die Nachricht des Zenothemis bei Plinius beweist, der von weissen Adern in der Gestalt von Augen und dazwischen laufenden schrägen Adern beim indischen Onyx spricht. Der Name Sardonyx kam im Altertum erst später auf und bezeichnete eine Gattung des Onyx, an welcher der Sard einen wesentlichen Anteil hatte. Nach Plinius verstand man einstens darunter Steine mit einer weissen auf einer

[1] Vgl. insbesondere die Abhandlung von H. K. E. Köhler, gesammelte Schriften IV, 83 ff.: Untersuchung über den Sard, den Onyx und den Sardonyx der Alten; ferner Blümner a. a. O. 264 ff., King, precious stones p. 255 ff., Westropp p. 94 ff.

[2] Vgl. Blümner S. 60 ff.

[3] Vgl. über dies Köhler a. a. O. 111 f. Köhler erscheint die angebliche Aehnlichkeit des farbig gestreiften Onyx mit dem Fingernagel doch so seltsam, dass er an ein verdorbenes orientalisches Wort hinter Onyx denkt. Sudines, den Plinius 37, 90 citiert, verglich richtig nur die Weisse des Onyx mit dem menschlichen Nagel. Die von Plinius ohne Nennung eines Autors vorher (37, 86) gegebene Erklärung des Namens Sardonyx, als das Weisse auf dem Sard, das ebenso wie der weisse Nagel auf dem (roten) Fleische liege, ist ganz gewiss eine sekundäre, für den wirklichen Ursprung des Namens belanglose; der von uns sog. Karneolonyx, an den hier gedacht wird, ist überdies noch eine ziemlich seltene Varietät.

[4] τὸ δ' ὀνύχιον μικτὸν λευκῷ καὶ φαιῷ παρ' ἄλληλα; vgl. zur Erklärung Blümner S. 264 Anm. 7. Auch Westropp p. 102 wendet sich mit Recht gegen Köhler und besteht auf regelmässige Schichten des Onyx (während Köhler S. 115 demselben nur unregelmässige Schichten zugestehen wollte).

Sardschicht, die, da sie mit dem Fleische verglichen wird, sicher rot gedacht ist; beide Schichten seien durchscheinend; so seien die indischen Sardonyche nach Ismenias Demostratus Zenothemis und Sotacus; die nicht durchscheinenden Steine seien blind genannt worden; jetzt aber hätten diese den Namen Sardonyx überhaupt usurpiert; die arabischen hätten keine Spur von Sard, und man hätte nun überhaupt Gemmen mit verschiedenen Farben unter Sardonyx verstanden, nämlich solche mit schwarzem oder bläulichem Grund, darauf weisser und dann roter Schicht. Die arabischen Sardonyche aber zeichneten sich durch ein glänzendes Weiss auf tiefschwarzem Grunde aus.

Unter Sardonyx verstand man also in späterer Zeit die Steine mit den regelmässigen hellen und dunklen Schichten, die man früher alle unter dem allgemeinen Namen Onyx begriff. Ob man wirklich zuerst nur den rot und weissen, den sogenannten Karneolonyx, und später erst die anderen Arten als Sardonyx bezeichnete, wie Plinius' Quellen angaben, ist mir zweifelhaft, da jener Stein eine relativ seltene, wenig verwendete Varietät ist und die Angabe aus der Erklärung geflossen scheint, die man dem Namen gab: weil der Stein nach der Aehnlichkeit mit dem Nagel auf dem roten Fleisch genannt sei, musste natürlich jener weissrote Karneolonyx allein der ursprüngliche „Sardonyx" sein. Wahrscheinlicher ist, dass man die durchscheinenden braunen, bald mehr dunkel, bald heller braunen und ins Gelbliche, Goldige und Rötliche spielenden Schichten des Steines als Sardschichten ansah und danach die Steine mit regelmässigem Wechsel solcher und weisser Schichten zum Unterschied von den manchfachen anderen streifigen Onychen (unter denen ja auch noch der orientalische Alabaster verstanden ward), Sardonyche nannte. Auch die Uebertragung desselben Namens auf die arabischen Steine war nicht unrichtig und nur konsequent, da deren tiefdunkle, ja schwarze Schicht doch nichts anderes als eine undurchsichtig gewordene dunkelste Sardlage ist. Es bestätigt diese Namengebung übrigens, dass die Alten nicht nur den roten Karneol, sondern auch die braunen und selbst schwarzen Steine derselben Art wie wir als Sard bezeichneten.

Der Sardonyx ist in der griechischen Glyptik seit den ältesten Zeiten im Gebrauche gewesen. In der Regel wurden die Steine so geschnitten, dass die Schichten quer über das Siegel laufen. Auch die Etrusker haben namentlich in ihrer späteren Zeit reichliche Anwendung von diesem Steine gemacht. Ganz besonders beliebt aber wurde derselbe bei den Römern, und zwar in der etruskisierenden Richtung ihrer Glyptik, welche bis ins erste Jahrhundert v. Chr. hinein den Stein ausserordentlich bevorzugte. Eine grossartige neue Verwendung dieses Steines war inzwischen im hellenistischen Osten aufgekommen: die zu Bildwerk in Relief, zu Kameen, in welcher Technik nun auch ganze Gefässe gearbeitet wurden. Die Sardonyxarten, die bis hierher verwendet wurden, gehören nur zu denen, die man nach Plinius wohl als indische zu bezeichnen hat. Sie haben durchscheinende Sardschichten von mehr oder weniger tief brauner bis gelblicher und gelbrötlicher Farbe; diese wechseln mit weissen, meist opaken, seltener durchscheinenden Schichten. Die Zahl der wechselnden Schichten kann eine sehr verschiedene sein. Erst seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. erscheint auch der Sardonyx mit undurchsichtiger schwarzer Grundschicht, auf welcher eine bläulich weisse Schicht liegt; Dioskurides hat eben dieses Material bevorzugt. Wohl mit Recht wird dasselbe von Köhler als der arabische Sardonyx des Plinius bezeichnet, obwohl Plinius gerade den „candor", das Blendendweisse der hellen Schicht rühmt, während diese hier nie ganz weiss, sondern immer etwas bläulich und leicht durchscheinend ist. Seit dieser Zeit kommt auch der mir aus früherer Epoche nicht bekannte Karneolonyx, d. h. Sardonyx dessen dunkle Schicht rot ist, auf, der aber niemals häufig ward.

Wenn dieser Stein zu Intagli verwendet wird, so wird er, ebenso wie seit dieser Zeit, zum Unterschiede von früher, auch der gewöhnliche braunweisse Sardonyx, horizontal und nicht mehr quergeschichtet verarbeitet. Sardonyche mit schwarzer, weisser und wirklich roter Schicht, von denen Plinius spricht, scheinen kaum vorzukommen; man muss statt rot gelb oder braunrötlich sagen, um die Wirklichkeit zu treffen; diese drei Schichten, dunkel, weiss und gelbrötlich sind sehr häufig.

Um dieselbe Zeit wie der sogenannte arabische Sardonyx für Kameen beliebt wird, im ersten Jahrhundert v. Chr. (vgl. S. 309 f.), wird derselbe Stein auch für Intagli sehr gewöhnlich, aber immer nur horizontal geschichtet. In dieser Verwendung pflegt man ihn Nicolo zu nennen, mit einem italienischen Ausdruck (onicolo, kleiner Onyx). Früher hat man den Stein auch oft Achatonyx genannt (so z. B. Mariette, traité p. 182 ff., Winckelmann in der Stoschischen Beschreibung und ihm folgend noch Tölken), ein Name, gegen den schon Lessing (antiqu. Briefe 26 u. 50 und Collectan. zu den antiqu. Briefen 2) mit Recht protestierte. Bei dem Nicolo-Intaglio ist die untere Lage dunkler Sard, und zwar entweder schwarz und undurchsichtig oder dunkelbraun oder, was aber seltener vorkommt, lichter braun. Die obere Lage ist bläulich grau, nie eigentlich weiss; bei den geringeren schlechteren Stücken ist diese obere Schicht sogar ziemlich dunkelblau, bei den guten hellbläulich milchig. Das Bild ist immer so geschnitten, dass die Figuren in die dunkle Sardschicht zu stehen kommen und sich von dem hellen bläulichen Grunde abheben. In der späteren Kaiserzeit wird es dann Mode, den Rand des Steines abzuschrägen, ebenso wie man dies nun auch bei den anderen Sardonyxarten zu thun pflegte, um einen dunklen Rand zu bekommen und die Schichten wirken zu lassen. Wahrscheinlich hiess der gewöhnliche Nicolo bei den Alten aegyptilla; denn von diesem Namen sagt Plinius, dass man darunter gewöhnlich einen Stein von schwarzem Grunde mit bläulicher oberer Schicht verstehe (in nigri radice caerulea facie 37, 148), was genau zu dem Nicolo passt.[1] Der Name arabischer Sardonyx kann doch daneben hergegangen und wohl die feineren, bei den Kameen verwendeten Stücke mit licht bläulichweisser Oberschicht bezeichnet haben.

Alle bisher betrachteten Steine gehören in die Klasse der nichtkrystallisierten Quarze. In viel geringerer Ausdehnung hat die antike Glyptik die krystallisierten Quarze verwendet. Unter diesen steht voran der Bergkrystall, dessen antiker Name κρύσταλλος, *crystallum* war; der Name kam von der Aehnlichkeit mit dem Eise, aus dem man den Stein entstanden dachte. Wir finden ihn seit der mykenischen Epoche schon zu Intagli verwendet; auch in der klassisch-griechischen Zeit ist er nicht selten. Dagegen ist er der etruskischen und der älteren italischen Glyptik gänzlich fremd geblieben. In Italien erscheint er erst in der griechisch-römischen Epoche seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. wieder.

Die wichtigste Art krystallisierter Quarze aber ist der Amethyst, der bekannte Stein mit der schönen violetten (von den Alten purpurn genannten), indes selten gleichmässig verteilten, an demselben Stück bald helleren bald dunkleren Farbe. Im Feuer verliert er die Farbe; unter den antiken Gemmen scheinen sich manche durch Feuer entfärbte Amethyste zu befinden. Die indischen Amethyste galten als die schönsten; ihnen schrieb man die vollkommenste Purpurfarbe zu (Plin. 37, 121 ff.). Einige der von Plinius genannten Varietäten sind indes vielleicht nicht mehr was wir Amethyst nennen, sondern ähnliche Steine, wie

[1] Vgl. King, precious stones p. 259. Westropp p. 104. Story-Maskelyne p. XXXIV.

gemeiner Granat.[1] Den Namen leitete man vom Weine, dessen Farbe er ähnlich sei, gewöhnlich aber von seiner magischen Wirkung ab, indem er gegen die Trunkenheit helfe; auch allerlei anderer Aberglaube knüpfte sich an den Stein, wovon Plinius einiges erwähnt. Wir finden den Stein für Intagli seit der mykenischen Periode verwendet. Im älteren italischen Kreise ist er fast unbekannt, häufig im hellenistischen und dem späteren griechisch-römischen Kunstgebiet. Da wurde er auch zuweilen zu glyptischen Arbeiten in Hochrelief verwendet.

Der von den Alten ὑάκινθος *hyacinthus* genannte Stein wird nach Plinius Beschreibung (37, 125) meist für eine Art blasser Amethyst gehalten; er soll nach anderen antiken Autoren meerfarben gewesen sein (vgl. die Zeugnisse bei Blümner S. 252; dazu Sokrates-Dionysios 2, wonach er Schutz auf dem Meere gewährt, besonders wenn man Poseidon darauf graviert; vgl. Ps.-Hippocr. 19, De Mély p. 187; Epiphan. 7, ib. p. 196 und Psellus ib. p. 203). Vielleicht ist aber der ὑάκινθος nur ein Spezialname für die „hyacinthizontes" in der Gattung der Berylle (Plin. 37, 77); dann wäre er also mit unserem bläulichen Aquamarin identisch, wozu die Schilderungen seiner Meerfarbe sehr gut passen würden.[2] Mit dem modernen Hyacinth hat er jedenfalls nichts zu thun.

Wir wenden uns nun zu den härteren edleren Steinen. Unter ihnen sind im Altertum am meisten die Granate zu glyptischen Arbeiten verwendet worden. Die Granate bezeichneten die Alten als ἄνθραξ, *carbunculus* von der einer glühenden Kohle ähnlichen Farbe. Die Meinung, dass letztere Namen nur den Rubin bedeuteten, ist sicher falsch; dagegen ist recht möglich, ja wahrscheinlich, dass der echte Rubin von den Alten mit unter die carbunculi gerechnet worden ist, deren sie zahlreiche Arten unterschieden. Schon der letztere Umstand, die vielen auch in der Farbe verschiedenen Arten, welche die Alten von den carbunculi kannten, ferner die Thatsache, dass der ἄνθραξ als ein für Siegel beliebter Stein schon von Aristoteles und Theophrast erwähnt wird (Theophr. 18, ἄνθραξ, ἐξ οὗ καὶ τὰ σφραγίδια γλύφουσιν), beweist, dass die Gattung der carbunculi nicht bloss aus dem Rubin bestehen kann; denn von letzterem giebt es weder viele Arten, noch hat er jemals in der Siegelgravierung der Alten irgend eine Rolle gespielt; mir ist überhaupt kein sicheres antikes Beispiel eines gravierten Rubins bekannt.[3] Die im Altertum zu Siegeln verarbeiteten Granate lassen sich der Farbe nach teilen[4] in die von reinem durchscheinenden Rot ohne Beimischung von violetten oder orangefarbenen Tönen; dahin gehört der Pyrop und der sogenannte sirische (von der Stadt Sirian in Pegu in Hinterindien genannte) Granat[5]; ein herrliches Beispiel meisterhaftester Arbeit in diesem Materiale ist der Sirius des Gaios Tafel L, 4; andere vorzügliche Beispiele bieten die Werke der hellenistischen Zeit. Ferner unterscheidet man solche Granate, die bei durchfallendem Lichte zur Orangefarbe oder braunen Tönen neigen; sie werden als Hessonit oder Kaneelstein, gewöhnlich aber als Hyacinth bezeichnet; sie sind in der Farbe auch gleich dem echten edlen Zirkon oder Hyacinth, das nur durch stärkeren Glanz, höheres Gewicht, Härte und eine durch Licht gesehen „gewässerte Textur"[6] unterschieden ist. Die Alten haben beide Arten gewiss unter die carbunculi gerechnet. Der Hyacinth, aber nicht dieser echte, sondern jener hyacinthähnliche

[1] Vgl. King, precious stones p. 63.

[2] Ganz abzuweisen ist King's Meinung (precious stones p. 199), der den Sapphir in dem antiken Hyacinth sehen will.

[3] Der von Blümner S. 236 Anm. nach Tölken angeführte Berliner Rubin ist modern (s. meinen Katalog No. 9132).

[4] Vgl. Story-Maskelyne p. XXXIV f.

[5] Nach Bauer S. 402 können bei Sirian niemals Granaten vorgekommen sein; vermutlich stammt der Name daher, dass der Stein von der früher wichtigen Handelsstadt Sirian aus in den Verkehr gebracht wurde.

[6] Kluge S. 294. Bauer S. 399.

Granat oder Kaneelstein, war äusserst beliebt in der hellenistischen Glyptik. Endlich sind die Granate mit violetten Tönen zu unterscheiden, welche speziell orientalische Granate oder auch Almandine genannt werden. Auch diese Art ist sehr häufig in hellenistischer und griechisch-römischer Glyptik, besonders im Osten. Sämtliche Granate pflegten stark konvex (en cabochon) geschliffen zu werden, wodurch ihre Farbenpracht bedeutend erhöht wurde.

Nächst wichtig sind die Berylle, zu denen man heute an erster Stelle den Smaragd rechnet[1]; dieser stand im Altertum wegen seiner dem Auge wohlthuenden tiefgrünen Farbe in sehr hoher Geltung und wird schon früh als Ringstein erwähnt; schon das Siegel des Polykrates war ein Smaragd und, wie oben S. 81 bemerkt ward, besitzen wir eine zeitgenössische Gravierung auf Smaragd. Der Stein wird auch von Platon (Phädon c. 59, p. 110 D) neben Sard und Jaspis als beliebter Ringstein genannt; dass er selten und nur in kleinen Stücken vorkomme, bemerkt Theophrast. Einen Smaragd mit darauf gravierter Amymone berührt die Geschichte von dem Flötenbläser Ismenias bei Plin. 37, 6 (vgl. oben S. 130); auch Alexander soll sein Bild in Smaragd, und zwar nur von Pyrgoteles haben schneiden lassen (Plin. 37, 8; vgl. oben S. 162); Menander erwähnte den Smaragd neben den Sarden als gewöhnlichen Schmuckstein der Frauen (Athen. 3 p. 94 b); auch die Inventare des delischen Tempels erwähnen Smaragde als Ringsteine (Bull. corr. hell. 1882, S. 122, Anm. 8. 123, 4), bei denen jedoch zweifelhaft ist, ob sie graviert waren. Sicher ist, dass der Smaragd als Schmuckstein sehr häufig, auch an Ringen, verwendet wurde ohne graviert zu sein: zwei schöne Ringe mit ungraviertem Smaragd und einer Aushöhlung auf der Oberfläche des Steines, ganz wie sie Plinius 37, 64 als Regel für die ungravierten Smaragde angiebt, befinden sich in dem oben S. 308 erwähnten Funde von Pedescia. Erhaltene Gravierungen auf echtem Smaragd gehören immer zu den Seltenheiten, doch kommen sie wohl in allen grossen Sammlungen vor. Die Alten haben indessen unter dem Namen Smaragd noch verschiedene andere grüne Steine mit einbegriffen. Ueber die wunderbaren Wirkungen des Smaragds wurde besonders viel gefabelt.

Die zweite Art der Gattung Beryll, der sogenannte edle Beryll, dessen grünlich-bläuliche Gattung auch Aquamarin genannt wird, war im Altertum als βήρυλλος wohl bekannt und geschätzt. Er kommt seit der hellenistischen Zeit für feinere Arbeiten ziemlich häufig verwendet vor, ward aber oft auch ohne Gravierung gelassen. Besonders beliebt war er in augusteischer Periode. Am geschätztesten waren nach Plinius die grünlichen Berylle, welche der Farbe des Meeres am nächsten kamen; ihnen zunächst folgten die etwas blasseren Chrysoberylle, deren Farbe in Gold ausläuft; verwandt sei der noch blassere und von anderen Alten als besonderer Stein angesehene Chrysopras; die vierte Art seien die hyacinthfarbigen Berylle; von diesen haben wir oben (S. 393) vermutet, dass sie auch als besonderer Stein *hyacinthi* hiessen und mit unserem bläulichen Aquamarin identisch seien; endlich werden noch luft-, wachs- und olivenfarbige und krystallähnliche Berylle genannt. Diese Arten lassen sich nun unter den erhaltenen Steinen nicht mehr alle nachweisen. Am häufigsten und sichersten kenntlich sind die grünlichen und bläulichen Aquamarine, die seit der hellenistischen Zeit für feinere glyptische Arbeiten, aber auch für ungravierten Steinschmuck sehr beliebt waren; besonders in der augusteischen Epoche finden wir sie schön und häufig. Gern schnitt man auf diesen meerfarbigen Stein, dem man dichterisch das Epitheton γλαυκὸς gab, auch Gestalten aus dem Kreise des Meeres (vgl.

[1] Kluge S. 210. Bauer S. 346 ff.

das Epigramm des Addaios auf den Beryll des Tryphon, Anthol. Pal. IX, 544; oder den Ring von Pedescia mit der Nereide, Tafel. XLI, 33; auch Properz' Geliebte trug einen Beryll am Finger, Prop. 5, 7, 9). Die hohe Durchsichtigkeit, die starke Politurfähigkeit und die zarte, dem Blicke immer wieder entschwindende und immer wieder entgegentretende Farbe verschiedenster grünlicher, bläulicher oder auch gelblicher Nüancen erklären die Beliebtheit des Steines. Sicherlich sind unter den bläulichen und bläulich-grünen antiken „Beryllen“ aber auch solche, die mineralogisch als Topase zu bezeichnen wären, indem deren so gefärbte Varietäten von den Beryllen schwer zu scheiden sind (vgl. Bauer S. 375).

Der gelbliche Topas kommt in hellenistisch-römischer Zeit zuweilen, aber selten vor. Manchmal werden aber in Katalogen Steine als Topase bezeichnet, die vielmehr gelblicher Beryll oder Hyacinth sind.[1] Es ist zweifelhaft, ob der im Altertum τοπάζιον *topazon* genannte Stein mit unserem Topas identisch ist; denn Plinius hebt an dem Topase vor allem die grünliche Farbe hervor, die bei unserem Topase nur als seltene Varietät vorkommt; doch Andere rühmen neben der Durchsichtigkeit das Goldfarbige des Topases, und so könnte er mit unserem gleichnamigen Stein doch identisch sein[2]; wahrscheinlicher bleibt, dass er unser Chrysolith ist.

Dieser unser Chrysolith oder Peridot (zur Gruppe des Olivin's gehörig), ein gelblichgrüner Stein, von dem die edle Gattung durchsichtig, die gemeinere halbdurchsichtig ist, kommt selten im Altertum graviert vor. Ein gutes Beispiel ist Tafel L, 7. Man bezweifelt mit Recht, ob er identisch ist mit dem χρυσόλιθος, *chrysolithus* der Alten, dessen goldblonde Farbe gerühmt wird, und gewöhnlich nimmt man an, dass der antike Chrysolith unser Topas sei[3], indem die beiden Namen Topas und Chrysolith also gerade gewechselt hätten; doch ist dies freilich nicht sicher, und auch die Identität des antiken und modernen Chrysoliths ist möglich[4].

Der schöne opalartige Mondstein (auch Fisch- oder Wolfsauge, Wasseropal genannt, eine Varietät des Adular) kommt auch nur selten und dann in konvexer Gestalt graviert vor (z. B. Berlin No. 2316). Sein antiker Name ist unbekannt.

Der härteste und edelste der in der antiken Glyptik erscheinenden Steine ist der blaue orientalische Sapphir (dass der Rubin, der zu derselben Gattung des Korunds gehört wie der Sapphir, im Altertum nicht graviert nachzuweisen ist, ward oben S. 393 mit Anm. 3 bemerkt). Die seltenen Beispiele von antiken Gravierungen auf dem herrlichen tiefblauen Sapphir gehören nur der griechisch-römischen Epoche an (z. B. Tafel XL, 49; Kopf des Septimius Severus in Florenz No. 238; der grösste ist der Sapphir des Constantius oben S. 364, Fig. 198). Der antike Name unseres Sapphir ist uns unbekannt; sicher ist er weder mit dem *cyanus* noch dem *sappirus* noch dem *hyacinthus* (vgl. oben S. 393) des Plinius identisch; wahrscheinlich hat man ihn mit unter die Berylle gerechnet (vielleicht war er der *berullus aeroides* des Plinius 37, 77).[5]

Der *cyanus* und *sappirus* des Plinius, der κύανος und σάπφειρος der Griechen sind vielmehr Namen für den Lapis lazuli oder Lasurstein. Das Charakteristische an diesem sind die (aus Schwefelkies, nicht Gold bestehenden) glänzenden Punkte in dem schön blauen

[1] King, precious stones p. 167 leugnet das Vorkommen echter Topase unter antiken Gemmen überhaupt. Bei uns werden gewöhnlich verschiedene gelbe Steine Topas genannt, die es in mineralogischem Sinne nicht sind; vgl. Bauer S. 371. 376.

[2] Wie Blümner S. 237 annimmt. — Dem Kristall ähnlich und grün wird er in der Epitome des orphischen Lapidares (De Mély p. 162; vgl. Ps. Hippocr. p. 188) genannt; rot nennt ihn Epiphanios (ib. p. 194).

[3] Vgl. z. B. Mariette, traité p. 179; King, precious stones p. 165.

[4] Vgl. Blümner S. 247 f.

[5] Vgl. Blümner S. 234.

undurchsichtigen Stein, der aber relativ weich und porös ist. Nach Plinius' Beschreibung stimmen beide Steine, cyanus und sappirus, darin überein, mit dem Unterschied nur, dass im cyanus Goldstaub, im sappirus Goldpunkte glänzten. Mochte man auch späterhin zwei Arten des Lasursteines so unterscheiden, ursprünglich war offenbar κύανος die ältere griechische Bezeichnung des Steines, der vom Orient und Aegypten her schon früh den Griechen bekannt wurde und schon in mykenischer Zeit in blauen Glasflüssen sehr viel nachgeahmt wurde, die, wie die homerischen Gedichte zeigen, ebenfalls κύανος hiessen.[1] Theophrast unterscheidet auch den natürlichen und den (in Glasfluss) nachgeahmten κύανος. Dagegen σάπφειρος ein semitisches Lehnwort scheint[2], das sich erst später für denselben, im östlichen Kulturkreise immer besonders beliebten Stein einbürgerte. Zur Gravierung ward der Stein indes nur selten benutzt; Plinius sagt von den sappiri, dass sie bei der Gravierung unbrauchbar seien wegen der dazwischentretenden Kristalle (inutiles scalpturis intervenientibus crystallinis centris 37, 120). Eine seltene Ausnahme ist das griechische Skarabäoid aus Athen Tafel XII, 33. Für feinere Gravierung war der Stein in der That unbrauchbar. Geringere später römische Arbeiten kommen zuweilen auf ihm vor. In Masse ist er erst in der Renaissancezeit verwendet worden zu gemeinen Schmucksteinen mit rohen flüchtigen Bildern; zuweilen aber auch zu sorgfältigen Kameen.

„Sappirum imitatur" sagt Plinius (37, 151) von dem Steine *callais*, und denselben erwähnt er aus anderer Quelle (37, 110) als *callaina* und als dem Topase, der vermutlich unser Chrysolith ist, ähnlich, doch von blassem Grün. Danach war der Stein blassgrünlich oder bläulich und opak; er ist mit Recht daher mit unserem Türkis identifiziert worden, da auch die Angabe der Herkunft des Steines bei Plinius dazu passt.[3] Er ist für vertiefte Gravierung im Altertum wohl kaum verwendet worden, wohl aber in augusteischer Zeit zuweilen (aber auch selten) für Kameen oder Rundwerke (vgl. oben S. 313. 334); er ward für diesen Zweck auch in Glasfluss sehr gut nachgeahmt (Kameo des Herophilos, oben Fig. 162), wie denn Plinius von dem Steine sagt „neque est imitabilior alia mendacio vitri". Umgekehrt wie heutzutage war die grüne Farbe an ihm höher geschätzt als die blaue („optimis color smaragdi"); so sind auch jene augusteischen Türkise und ihre Imitation meist grün.

Der grüne Malachit war den Alten unter dem Namen *molochites* (von μολόχη die Malve) bekannt; sein Grün ist, wie Plinius sagt (37, 114), dichter als das des Smaragds; er ist „reddendis laudata signis"; doch ist er in der Glyptik jedenfalls nur sehr wenig verwendet worden; ein von Köhler (ges. Schr. IV, 6) gerühmter Kameo von Malachit in St. Petersburg, ein Isiskopf (Pierres d'Orléans I, 1) ist, wenn antik, ein alexandrinisches oder griechisch-römisches Werk.

Es bleiben uns von Materialien der antiken Glyptik nur noch einige geringere und namentlich in der alten Zeit verwendete Steinarten zu erwähnen übrig. Der Hämatit (oder Blutstein, Glanzeisenstein, Magneteisenstein), dessen Farbe zwischen Dunkelstahlgrau und Blutrot liegt oder einfach blut- bis bräunlichrot ist und der einen unvollkommnen Metallglanz hat[4] und ein Hauptmaterial der alten orientalischen Glyptik (der Cylinder) ist, kommt in Griechenland schon in mykenischer, dann wieder in archaischer Periode vor, obwohl er hier nie eine annähernd so grosse Rolle spielte wie im Oriente. Die klassische Periode aber verschmähte ihn durchaus,

[1] Vgl. Helbig, d. homer. Epos[2] S. 101 ff.
[2] Vgl. H. Levy, d. semit. Fremdwörter S. 56.
[3] Vgl. Revue arch. 1889, XIV, 296. Bauer S. 440 ff.
[4] Kluge S. 476. Bauer S. 603 f.

und ebenso fremd ist er der italischen und fast auch der guten griechisch-römischen Glyptik geblieben. Dagegen die in der späteren Kaiserzeit in Aegypten und Syrien auflebende Richtung, aus welcher die Abraxasgemmen hervorgingen, für ihre zauberkräftigen, aber künstlerisch rohen Siegel eben dieses im alten Orient so hochgeehrte und gewiss durch den zähen Aberglauben der Chaldäer als magisch besonders wirksam auch später noch bekannte Material wieder bevorzugte. Wahrscheinlich ist der antike *hämatites*, αἱματίτης derselbe Stein. Nur hat man vermutlich im Altertum auch den roten Jaspis zum Hämatit gerechnet (vgl. oben S. 388). Der Hämatit wird von Theophrast beschrieben als dichter Stein von schmutziger, geronnenem Blute gleicher Farbe. Die späteren Autoren wissen namentlich von seiner magischen Wirksamkeit zu berichten; so besonders das orphische Gedicht, das ihn den αἱματόεις nennt (v. 662).[1]

Der Steatit (Speckstein, Seifenstein, Schmerstein) in verschiedenen Farben, weiss, grau, blassgelb, bräunlich, schwärzlich, grünlich oder rötlich, ein weicher Stein, der sich fettig anfühlt und an den Kanten durchscheinend bis undurchsichtig ist, war ein Lieblingsmaterial derjenigen Glyptik früher Zeiten in Griechenland, die das Rad nicht anwendete, sondern mit der Hand arbeitete, also auf weiche Steine angewiesen war (vgl. S. 28 f.; 58. 60 f. 62. 70). — In der mykenischen Zeit ist auch der Serpentin in verschiedenen Farbvarianten beliebt; man hat in dem Ophites, den Plinius (36, 55 f.) unter den Marmorarten aufzählt, den Serpentin vermutet.[2] In jener alten Epoche hat man auch Porphyrarten zu Gemmen benutzt. Alle diese und manche andere geringere Steine der alten Zeit hat die spätere Glyptik verschmäht.

Bevor wir diesen Abschnitt schliessen, wollen wir der Technik der Gemmengravierung kurz im Zusammenhange gedenken[3], obwohl wir schon bei jeder Epoche vom historischen Gesichtspunkte aus dieselbe besprochen haben.

Nur die geringen, weichen Steine, welche in ältester Zeit (S. 27) und dann wieder in der Periode des Kulturrückganges während des sogenannten Mittelalters in Griechenland (S. 60 ff.) zu Siegeln viel gebraucht wurden, sowie natürlich die alle Zeit hindurch für Siegel üblichen Metalle wurden mit schneidenden Werkzeugen aus freier Hand bearbeitet, wobei als einziges rotierendes Instrument der Bohrer benutzt wurde. Für die Bearbeitung der härteren edleren Steine finden wir in Griechenland von Anfang an die sogenannte Radtechnik im Gebrauche, die wir auch im Orient im zweiten Jahrtausend v. Chr. eingebürgert finden, nachdem man dort vorher lange auch die härteren Steine ohne Rad bearbeitet hatte (vgl. oben S. 4. 8. 9. 11. 30. 58. 62. 70).

Unter Radtechnik verstehen wir die Anwendung von durch einen Mechanismus in starke rotierende Bewegung gesetzten Instrumenten, deren Art und Wirkung man heutzutage einem Jeden wohl am deutlichsten machen kann, wenn man ihn an seinen Zahnarzt und dessen Thätigkeit erinnert. Die Wirkung jener rotierenden Instrumente ist natürlich an all jenen Steinen

[1] Andere Autoren bei De Mély, lapid. gr. I, p. 171. 179. 185. 201. 205. Vgl. auch Blümner S. 278.

[2] Vgl. Blümner S. 25.

[3] Vgl. von neuerer Litteratur besonders Vettori, dissertatio glyptographica (1739), p. 100 ff.; Mariette, traité I (1750), p. 195 ff. (pratique de la gravure en creux et de celle en rélief sur les pierres fines); Natter, traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne, Londres 1754; Lessing, antiquar. Briefe (1768) No. 27 ff.; Krause, Pyrgoteles (1856) S. 223 ff.; Kluge, Handbuch d. Edelsteinkunde (1860) S. 123 ff.; Bauer, Edelsteinkunde (1896) S. 100 ff.; Blümner, Technologie und Terminol. III (1884), S. 279 ff.; King, ant. gems (1860) p. 105 ff.; ant. gems and rings I (1872) p. 18 ff.; Emile Soldi in Revue arch. 1874, vol. 28, p. 147 ff.; A. H. Smith in Smith, dict. of gr. and rom. antiqu., 3. ed., II, 1891, s. v. scalptura; Middleton, the engraved gems of classical times (1891) p. 103 ff.; ders., the Lewis coll. of gems (1892), p. 30 ff.

besonders deutlich, die flüchtig gearbeitet und an denen man die Spuren der Werkzeuge nicht zu tilgen sich beflissen hat. Von der mykenischen Epoche an giebt es durch alle Zeiten der antiken Glyptik eine Menge von Steinen, an welchen jene Technik in der augenfälligsten Weise hervortritt. Selbst feine, scharfe, dünne Linien kann man aber dann als mit dem Rade hergestellt erkennen, wenn die Enden rund sind; denn dies ist ein charakteristischer Zug der Radtechnik, dass die Enden der Linien nie ganz spitz, sondern immer gerundet erscheinen.

Die rotierenden Werkzeuge sind es indes nicht eigentlich selbst, welche in den Stein einschneiden, sondern das durch sie dem Steine eingeriebene feine Pulver. Ob die Alten hierbei wie die Neueren das Diamantpulver verwendeten, ist unsicher, da dies im Altertum nicht erwähnt wird[1]; es ist für die älteren Zeiten jedenfalls ganz unwahrscheinlich; man bediente sich dagegen sicher des Smirgels, des sogenannten Naxium, d. h. einer besonders auf Naxos vorkommenden unreinen Art des harten Korund (der nach dem Diamant härtesten Steingattung), die pulverisiert, gesiebt und geschlämmt ward[2]; mit dem Smirgel wurden die Steine auch geschliffen und poliert.

Die rotierenden Instrumente waren wie heute wahrscheinlich von relativ weichem, nicht gehärtetem Metall. Auch ihre Gestalt muss derjenigen der heutigen in allem Wesentlichen entsprochen haben und war nur, wie es scheint, noch mannigfaltiger variiert als diese. Die rotierende Spitze des Instrumentes, die den Smirgel oder Diamantstaub dem Steine einreibt und dadurch Vertiefungen in demselben herstellt, nennt man Schleifscheibe, Zeiger oder Steinzeiger. Man unterscheidet insbesondere Flachzeiger (cylindrische kleine Scheibe, deren Kreisflächen auch flach gewölbt sein können), Schneidezeiger (scharfrandiges Scheibchen, entweder ganz dünn, vorn konvex oder konisch), Bolzenzeiger (wie der Flachzeiger, doch mit gerundetem Rande), Flachperl (flachgedrücktes Kügelchen), Rundperl (kreisrundes Kügelchen), endlich Spitzzeiger (mit scharfer oder gerundeter, oder kreisförmig flacher, oder, zur Herstellung von Kreislinien oder Kreisabschnitten, mit kreisförmig vertiefter Spitze). Diese Instrumente wurden bis zur winzigsten, dem Auge kaum unterscheidbaren Kleinheit herab verwendet.

Die Rotation dieser Instrumente wird in der modernen Technik auf einer Drehbank durch ein vom Fusse getretenes Rad bewerkstelligt. In eine vom Rade in kreisförmige Rotation versetzte, auf dem Tische befestigte Spindel werden die verschiedenen Zeiger je nach Bedürfnis eingesetzt und ausgewechselt. Der zu schneidende Stein wird, in einem Kittstock befestigt, von dem Künstler an das feststehende rotierende Instrument gehalten. Ob die Einrichtung der Alten dieselbe war, wissen wir nicht; es ist dies keineswegs nötig anzunehmen. Das Wesentliche ist nur, dass das Werkzeug sicher im Altertum ebenso wie in neuerer Zeit mechanisch in einen rotierenden Schwung versetzt ward, dessen Effekt auf den Steinen augenfällig ist und der durch Plinius' Ausdruck vom „fervor terebrarum", welcher die stärkste Wirkung auf die zu schneidenden Steine ausübe, überdies auch litterarisch bezeugt ist. Wie diese Rotation der Werkzeuge aber hervorgebracht ward, ist nebensächlich. Man hat neuerdings vermutet, dass die Alten nicht eine Drehbank und ein mit dem Fusse getretenes Rad, sondern die einfache Vorrichtung eines kleinen Bogens benutzten, der rasch hin- und hergezogen ward und dadurch das Instrument in Rotation versetzte[3]; danach wäre der Stein das

[1] Vgl. Lessing im 32. antiquar. Briefe.
[2] Kluge S. 269. Bauer S. 97. Blümner III, S. 286 f. 198 f. 295
[3] Vgl. namentlich Middleton a. a. O.

Feststehende, das rotierende Instrument das von der Hand des Künstlers Bewegte gewesen, also umgekehrt wie bei dem modernen Verfahren, das bequemer ist, weil der Künstler beide Hände frei hat; wogegen freilich bei jenem anderen der Künstler das Instrument mit der Hand selbst leitete und so bei grosser Uebung und Geschick seiner Intention noch besser dienstbar machen konnte.

Ein authentisches, aber freilich nicht sehr deutliches Zeugnis über das Werkzeug des antiken Steinschneiders bietet die Grabplatte eines im Alter von achtzehn Jahren verstorbenen Steinschneiders der Kaiserzeit, die in Philadelphia gefunden wurde; über der griechischen Grabinschrift des δακτυλοκοιλογλύφος, wie er sich nennt, ist offenbar das Hauptinstrument seines Berufes abgebildet (beistehend Fig. 206)[1]; es passt dasselbe jedenfalls eher zur Annahme jenes primitiveren Verfahrens mit dem Bogen, als zu dem Rade der Drehbank.

Fig. 206.

Ausser den rotierenden Instrumenten gebraucht der neuere Steinschneider zuweilen am Schlusse der Arbeit zur Vollendung kleiner letzter feiner Einzelheiten die mit freier Hand geführte Diamantspitze, einen am Ende eines metallenen Stabes befestigten kleinen scharfen Diamanten; das Arbeiten mit diesem ist indes langwierig und schwierig und kommt daher nur bei den letzten Feinheiten in Anwendung.[2] Durch eine Stelle des Plinius (nat. hist. 37, 60) ist bezeugt, dass die Steinschneider, wenigstens seiner Epoche, auch Diamantsplitter, die in Eisen gefasst wurden, benutzten (expetuntur hae — d. h. die kleinen crustae zersplitterter Diamanten — scalptoribus ferroque includuntur nullam non duritiam ex facili cavantes). Indes ein weitgehender und bedeutender scheint der Gebrauch der Diamantspitze im Altertum nicht gewesen zu sein, wahrscheinlich schon wegen der Seltenheit des Diamants. Von dem Ostrakit, mit dessen Splittern nach Plinius (37, 177) auch Gemmen geschnitten werden konnten, wissen wir nicht einmal, was für eine Steinart gemeint ist. Plinius sagt ferner an einer anderen Stelle (37, 200), dass zwar alle, auch die härtesten Steine mit dem Diamant geschnitten werden können, dass aber doch am meisten die Glut der bohrenden Werkzeuge ausrichte (plurimum . . . terebrarum proficit fervor), womit er nur die in Rotation versetzten meinen kann[3], deren Wirkung er sonach als die weit raschere und stärkere über die des Diamantes setzt. Wir bemerken an den antiken Gravierungen überall eine ausserordentliche Geschicklichkeit im Gebrauche der rotierenden Werkzeuge; dagegen sind Stellen, die nur mit der Diamantspitze gemacht sein

[1] Nach Athen. Mitteil. XV, 1890, S. 333 (Kontoleon).

[2] Vgl. Vettori p. 100; Mariette, traité I p. 203; Kluge S. 123 und Bauer S. 102 (nur zur Nachhilfe in den feinsten Teilen). Mariette sagt „on fait de ces travaux délicats qui à peine effleurent la pierre . . mais cette opération est infiniment longue; il n'y a qu'un artiste jaloux de bien faire, qui ne s'en puisse pas rebuter.“ Natter scheint dagegen vorauszusetzen, dass die ganze feinere Ausführung mit der Diamantspitze geschehen sei; er spricht sich nicht genau darüber aus, da seine Absicht nur ist, die unverkennbaren Spuren der der modernen Radtechnik völlig gleichartig wirkenden rotierenden Werkzeuge an antiken Gemmen nachzuweisen gegenüber der damals offenbar vorhandenen Meinung, es seien die antiken Gemmen ganz anders als die modernen etwa nur mit dem Diamante gearbeitet gewesen. Vgl. auch Lessing, antiqu. Briefe 27 ff. Die in neueren Büchern zuweilen begegnende Behauptung, Flavio Sirleti habe auf den Rat Stosch's zuerst wieder die Technik mit der Diamantspitze eingeführt, beruht auf einem Missverständnis einer Stelle in Gori's hist. glyptogr. (dactyl. Smithiana II, p. CCXVII), wonach Flavio Sirleti, der bis dahin nur Goldschmied gewesen, den ihm von Clemens XI. in Auftrag gegebenen Smaragd auf Stosch's Rat nur mit der Diamantspitze mit dem päpstlichen Wappen versehen, sich nachher aber Rad und alle nötigen Instrumente für den Gemmenschnitt, dem er sich nun widmete, beschafft habe.

[3] Was das an derselben Stelle erwähnte „ferrum retusum“ bedeutet, das eine Steigerung des gewöhnlichen ferrum sein soll und vor dem Diamant genannt wird (jam tanta differentia est, ut aliae — sc. gemmae — ferro scalpi non possint, aliae non nisi retuso, omnes autem adamante; plurimum vero in is terebrarum proficit fervor), ist unklar; der rotierende Rundperl, den man gewöhnlich versteht (Blümner III, 294), kann es vernünftigerweise nicht sein, da die rotierenden Instrumente erst unter dem „terebrarum fervor“ zu verstehen sind und auch nicht einzusehen wäre, warum das ferrum retusum, das stumpfe Eisen, wenn es rotierend gedacht wird, mehr wirken sollte als das scharfe.

könnten, gewiss selten. Ein geschickter moderner Graveur, mit dem ich eine Anzahl feiner antiker Gemmen daraufhin betrachtete, leugnete mir ihre Anwendung hier ganz, und mehrere italienische Graveure, die ich befragte, versicherten mir, dass man alles auf dem Rade mache heute wie ehedem.

Mir scheint, dass die Diamantspitze in älterer griechischer Epoche viel weniger verwendet worden ist als in hellenistisch-römischer Zeit.[1] Selbst die wunderbar feinen Linien, die Dexamenos zieht, scheinen nicht mit der Diamantspitze gemacht; alle ihre Enden sind rund; sie sind mit den rotierenden Werkzeugen hergestellt, und daher kommt eben die sie charakterisierende rundliche Weichheit und Zartheit. Es setzt diese Arbeit allerdings eine ganz enorm sichere und feinfühlende Hand voraus. Anders ist es mit den Werken der hellenistisch-

Fig. 207. Fig. 208. Fig. 209. Fig. 210.

römischen Epoche; hier begegnen wir scharfen feinen Linien, die von den weichen des Dexamenos ganz verschieden sind; sie werden von der Vollendung der Gemme mit der Diamantspitze herrühren, die in der Alexanderepoche mit der reichlicheren Zufuhr von Diamanten mehr in Gebrauch gekommen sein mag.

Ein für die Technik der Alten ausserordentlich interessantes Stück, meines Wissens ein Unikum, ist der beistehend Fig. 207—210 in vierfacher Vergrösserung abgebildete nur abbozzierte und unfertig gelassene Stein.[2] Es ist ein vierkantiger der Länge nach durchbohrter Chalcedon mit je einem in einem verschiedenen Stadium der Ausführung befindlichen Bilde auf jeder Seite. Das Interessante ist nun, dass man sieht, wie der Künstler auf dem glatt polierten Steine sich das einzuschneidende Bild zuerst mit der Diamantspitze vorgezeichnet hat; dann hat er begonnen, die Hauptmasse der Figuren mit dem Rade herauszuarbeiten. Nachdem er drei Figuren auf diese Art eben angefangen hatte, liess er die Arbeit liegen. Von der vierten (Fig. 207) ist nur die Vorzeichnung erhalten, die, da sie mit der Diamantspitze eingerissen ist, vollkommen klar und deutlich (selbst im Abdrucke) erscheint, obwol die Linien äusserst zart und fein sind.

[1] Im Gegensatze dazu lässt King a. a. O. gerade altgriechische Werke mit der Diamantspitze allein ausgeführt werden und schreibt die Einführung des Rades erst nachplinianischer Zeit zu; ein römischer Altertumshändler hatte ihm eingeredet, erst seit Domitian's Zeit zeigten die Gemmen Spuren der Radtechnik. Dies basiert auf der oberflächlichen Beobachtung, dass in späterer Kaiserzeit die flüchtigen Gemmen, an denen die Spuren der rotierenden Werkzeuge deutlich stehen gelassen sind, überaus häufig werden; sie waren es aber ebenso schon in mykenischer Epoche!

[2] Die sorgfältige Zeichnung verdanke ich C. Reichhold. Der Stein ist in meinem Besitze.

Die Zeichnung ist in sehr flotter und freier Weise unter Anwendung vieler Striche ausgeführt. Diese Manier, und speziell die Art wie einzelne Teile, z. B. die Hand, gegeben sind, ist nach dem Urteile von C. Reichhold, dem vorzüglichen Kenner der griechischen Vasentechnik, auffallend gleich der Weise der Vorzeichnungen auf den attischen Vasen. Da der Stein der hellenistischen Periode angehört und wahrscheinlich alexandrinische Arbeit ist, sehen wir, dass hier damals dieselbe Art des Zeichnens herrschte wie im fünften Jahrhundert in Athen. Zu beiden Seiten der Figur findet sich je eine Gruppe von feinen Strichen, die nicht zu der Figur gehören und gemacht scheinen wie um die Diamantspitze zu probieren. Da ferner auch von den Linien der flotten Vorzeichnung nach der Ausführung oft noch etwas sichtbar bleiben musste, so geht daraus hervor, dass man die Grundfläche nach Beendigung der Arbeit noch einmal überpolierte, wobei dann jene Probierstriche wie etwaige Reste der Vorzeichnung verschwanden. Es geschah dies Polieren des Grundes gewiss zugleich mit dem der Gravierung am Schlusse der Arbeit. Schon vor Beginn derselben musste aber der Grund bereits poliert sein — wie er es an unserem Steine ist —, weil sonst die Vorzeichnung mit dem Diamante sich nicht machen liess. Dies Verfahren ist von dem in neueren Zeiten gewöhnlichen verschieden, indem man hier auf den nicht polierten matten rauhen Grund des Steines nicht zu ritzen, sondern mit einem kupfernen, messingnen oder silbernen Stift, einer Reissfeder zu zeichnen pflegt.[1] Die folgende Figur (Fig. 208) zeigt den Anfang der Arbeit mit dem Rade. Der Künstler hat den Mittelkörper der Gestalt von der Schulter bis gegen die Kniee mit dem Schneidezeiger in sieben Schnittlagen ausgetieft. Der Rest der Figur, Arme, Beine, Kopf, Scepter sind nur in Vorzeichnung da. Die geraden Scepter sind immer ohne Lineal mit mehreren freien Linien gezogen. Bei der folgenden Figur (Fig. 209) ist schon der ganze Körper mit dem Rade ausgetieft. Nur das Scepter, der Kopfaufsatz und das Attribut der gesenkten Hand (wie es scheint das Henkelkreuz) sind noch in Vorzeichnung da. Bei der letzten, der sitzenden Gestalt (Fig. 210) sind Körper, Sitz und Kopf mit dem Rade angelegt; der Hals noch nicht. Das auf dem Schoosse sitzende Kind, der Kontur der Brust und das Detail des Kopfes erscheinen nur in der Vorzeichnung. Alle vier Gestalten sind ägyptische Gottheiten. Die sitzende ist Isis mit dem Hornskinde; sie sollte einen Kuhkopf bekommen; kenntlich sind ferner Anubis mit dem Schakalkopfe und der Gott Ammon mit dem Widderkopfe. Die Arbeit ist, wie schon bemerkt, griechisch, wahrscheinlich alexandrinisch aus dem dritten bis ersten Jahrhundert v. Chr.[2] Natürlich beweist dieser Stein nicht, dass zu allen Zeiten in der hier sichtbaren Weise mit dem Diamant vorgezeichnet wurde. Es konnte sehr wol früher wie später auch in der in neueren Zeiten gewöhnlichen Weise aufgezeichnet werden. Ob die Alten sich ausserdem vorher ein Modell des zu gravierenden Bildes von Wachs oder Thon machten, wie es die Neueren thun[3], ist nicht überliefert; bei den gewöhnlichen flüchtigeren Arbeiten geschah es gewiss nicht.

Nach Beendigung der Gravierung folgt das Polieren, das indes keineswegs etwas besonders Schwieriges ist, wie öfter angenommen wird; es verlangt keinen Künstler, sondern nur einen geschickten Arbeiter. Die ältere griechische Glyptik hat es nur sehr wenig gethan; sie poliert die Gravierung meist gar nicht oder giebt ihr nur eine matte Politur, oder sie poliert

[1] Vgl. Kluge S. 127; Mariette p. 202 („avec une pointe de cuivre“); Natter p. 2 nennt neben der pointe de cuivre auch den Diamant für die Vorzeichnung.

[2] Der von Natter pl. 3, 2 publizierte vierkantige durchbohrte Karneol mit Harpokratesoberkörper und Schakalskopf (die vermutlich auf zwei verschiedenen Seiten des Steines stehen!) scheint ein verwandtes Stück zu sein.

[3] Vgl. Mariette p. 196. Natter p. 5.

nur die grösseren Flächen und lässt das Uebrige matt; nur in selteneren Fällen ist die Politur auf griechischen Werken der vorhellenistischen Zeit eine ganz durchgeführte (vgl. S. 92. 136). Anders ist dies bei den etruskischen Skarabäen, die, nachdem sie anfangs auch matt waren, bald zu einer sehr glänzenden und sorgfältigen Politur übergingen. Unter den hellenistisch-römischen Gemmen zeigen die besseren Stücke regelmässig eine sehr schöne und bis in die feinsten Teile gehende Politur. Das Mittel, durch welches die Politur erzeugt wurde, war der Smirgel.[1]

Die Kameen wurden im wesentlichen mit denselben Werkzeugen hergestellt wie die Intagli; auch sie wurden in der Hauptsache in der Radtechnik gearbeitet; da die rotierenden Werkzeuge jedoch mehr zur Herstellung von Vertiefungen als für Relief geeignet sind, nimmt Mariette an (traité I, 204), dass man bei den Kameen öfter zur Hilfe der Diamantspitze greifen musste.

Dass die Alten bei der Arbeit Vergrösserungsgläser benutzt hätten, ist behauptet und bestritten worden; erweislich ist es nicht, so sehr man es für wahrscheinlich halten möchte, da so viele eminent minutiöse Arbeiten vorkommen[2]; überliefert ist indes nur, dass sich die Steinschneider von der Anstrengung der Augen dadurch erholten, dass sie auf das wohlthuende Grün der Smaragde den Blick richteten (Plin. 37, 63).

## 3. Ueberblick über die von antiken Gemmen handelnde Litteratur.

Im letzten Abschnitte dieses Anhanges wollen wir in aller Kürze die wichtigsten Bücher über Gemmen, insbesondere die älteren charakterisieren. Auch hier ist nur ein orientierender Ueberblick über das Wichtigste unser Zweck, und es liegt uns fern, etwa eine vollständige Bibliographie geben zu wollen, die von bibliothekarischem Interesse wäre, von unserem Ziele aber abläge.[3]

Die Renaissance des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hat, wie wir sahen, eine überaus reiche Produktion gravierter Gemmen gehabt, allein gelehrte Bücher über alte Gemmen so gut wie gar nicht hervorgebracht. Man sammelte zwar die alten Steine leidenschaftlich und bewunderte sie aufs höchste; dies regte aber damals nicht gelehrte Beschäftigung an, wohl aber Nachahmung und flotte, kühne, eigene Produktion.

Nur künstlerische Gesichtspunkte verfolgte der Kupferstecher Enea Vico von Parma (gestorben 1563), der zuerst Stiche von Gemmen publizierte (ohne Text), ursprünglich auf drei grossen Blättern, die von dem französischen Stecher Philippe Thomassin Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in 33 kleine Tafeln geteilt und überarbeitet wurden; diese Platten wurden dann später (1707—9) wieder abgedruckt in Maffei's raccolta, wo sie durch die

[1] Die antiken Zeugnisse bei Blümner III, 287. Ueber das heutige Verfahren bei der Politur spricht am eingehendsten Mariette, traité I, 205.

[2] Vgl. zuletzt Blümner III, 298 ff.

[3] Eine wie es scheint ziemlich vollständige Bibliographie für die Zeit vor 1750 giebt Mariette in dem „Bibliothèque dactyliographique" genannten Abschnitte seines Traité p. 209—468. Nur einen Auszug aus Mariette mit einigen Zusätzen über Werke der 2. Hälfte des 18. Jahrh. enthält des Chr. Théoph. de Murr Bibliothèque glyptographique, Dresden 1804. Kurz und ungenügend ist auch der Abschnitt in King's ant. gems and rings I (1872) p. 462 ff. Eine reichhaltige, aber freilich durchaus nicht vollständige Bibliographie wird der entsprechende besonders sorgfältig gearbeitete Abschnitt in Mau's sachlichem Kataloge der Bibliothek des römischen Instituts bieten, der demnächst erscheinen soll.

Beischrift „in gemma presso Enea Vico“ gekennzeichnet sind. Die Stiche Enea Vico's geben die Bilder der Gemmen (über die natürlich jegliche Angabe von Besitzer, Material und Grösse fehlt) ganz frei und fast niemals in Gemmenform wieder; ja oft sind die Bilder mehrerer Gemmen vereinigt oder doch so eng nebeneinander gestellt, als ob sie zusammengehörten; auch sind ganze Friese aus einzelnen antiken und modernen Motiven zusammengesetzt. — Die alten Sammlungen von Handzeichnungen der Renaissance enthalten so gut wie keine Gemmen (im Codex Pighianus ist nur eine Abraxas-Gemme abgebildet, Jahn in Sächs. Berichte 1868, S. 232).

Einen gelehrten Charakter dagegen trug des Fulvio Orsini Sammlung von Porträts, die ausser Marmor- und Münzporträts auch solche von Gemmen enthielt und in erster Ausgabe 1570 erschien, mit kurzem Texte.[1] Später hat ein junger Stecher von Antwerpen Theodor Galle in Rom neue Zeichnungen und Stiche von dieser Sammlung gemacht und 1598 in Antwerpen ohne Text in 151 Blättern publiziert. Nach dem Tode von Orsini (1600) wurde der gelehrte Arzt Joh. Faber aus Bamberg veranlasst einen Kommentar zu schreiben, und nun erschien 1606 eine mit einem Appendix von siebzehn Tafeln vermehrte und mit dem lateinischen Kommentar des Faber, der hinterlassene Bemerkungen von Orsini selbst hatte benutzen können, ausgestattete neue Ausgabe.[2] Unter den ziemlich zahlreich aufgenommenen Gemmen befinden sich auch viele offenbare Fälschungen (wie der Themistokles Tafel 141, der „Hellen“ Taf. 64, über den vgl. Jahrb. d. Inst. 1889, S. 75f.) und die Benennungen der Köpfe sind ganz kritiklos und rein willkürlich, oft geradezu unverständlich, wie wenn z. B. eine Apollobüste mit dem Bogen (Tafel 46) als Kleopatra — freilich eine Lieblingsgestalt der Renaissance — gedeutet ward; begreiflicher ist, dass der Apollokopf des Hyllos (Tafel 75; unsere Tafel XLIX, 29) als Hylas erscheint; der bartlose Porträttypus unserer Tafel XLIII, 8. 9 ist bei Orsini-Faber (Tafel 20) Antisthenes, bevor er sich den (bei ihm gerade bezeugten) Bart wachsen liess! Die letztere Deutung blieb bis in Winckelmanns Zeit herrschend (der sich in der Vorrede zur Beschreibung der Stoschischen Steine gegen sie wendet). Die Stiche des Galle sind indes gar nicht schlecht und verhältnismässig treu. Eine französische Ausgabe des Buches von Baudelot erschien noch 1710 in Paris.[3]

Die ersten allgemeineren Ausführungen über die Gemmen und ihren Wert und besonders über Ringe im Altertum mit Zufügung von 48 Steinen in Abbildung erschienen wiederum von einem gelehrten Arzte, Le Pois, 1579 in Paris.[4] Ein eifriger Sammler war der 1549 zu Antwerpen geborene Abraham Gorlaeus (Gorlay), der die erste „dactyliotheca“ herausgab (das Vorwort der ersten Ausgabe ist von 1599); nach einem kurzen praeloquium „de anulorum origine, variis eorum generibus et usu apud Priscos“ (das im siebzehnten Jahrhundert auch getrennt mit anderen Abhandlungen über Ringe abgedruckt worden ist) folgen 126 Ringe und 148 ungefasste Gemmen in sehr mittelmässigen Stichen, an denen die z. T. recht niedlichen landschaftlichen Rahmen das Beste sind; so sind die Ringe einmal auf Felsblöcke im

[1] Die Ausgabe ist selten; dem Mariette blieb sie unbekannt. Der Titel ist: Imagines et elogia virorum illustr. et erud. ex antiquis lapid. et nomism. expressae cum annotat. ex bibliotheca Fulvii Ursini, Romae 1570, Ant. Lafreriy formeis. — Ueber die Abweichungen der Stiche dieser Ausgabe von den späteren vgl. meine Bemerkungen im Jahrb. d. Inst. III, S. 299f.

[2] Unter dem Titel: Illustrium imagines, ex ant. marmor. nomismat. et gemmis expressae, quae exstant Romae, maior pars apud Fulvium Ursinum. Editio altera, aliquot imaginibus et J. Fabri ad singulas commentario auctior atque illustrior. Theod. Gallaeus delineabat Romae ex archetypis, incidebat Antverpiae 1598. Antw. 1606. — Vgl. über das Werk auch Mélanges d'arch. et d'hist. 1884, p. 147f.

[3] Vgl. Mariette p. 429.

[4] Antoine Le Pois, discours sur les médailles et graveurs antiques, principalement Romaines. Paris 1579.

Meere befestigt, auf dessen Ufer man einen weiten Ausblick hat. Unter den Gemmen ist viel modernes Zeug und die antiken sind ganz gering und unbedeutend.[1] Eine zweite wenig vermehrte Ausgabe erschien 1609 zu Delft. Die Steine kamen nach England, z. T. später in die Arundel'sche Sammlung. So unbedeutend uns das Buch erscheint, so fand es doch der berühmte Gronovius wert, eine neue von ihm kommentierte und durch mehrere freilich schlechte Tafeln vermehrte Ausgabe 1695 in Leiden erscheinen zu lassen, die 1707 noch erneut ward.

Ein anderer Sammler Louis Chaduc aus Riom in der Auvergne, wo er 1638 starb, hatte mehr als zweitausend Gemmen aus Italien zusammengebracht und sie nach Klassen geordnet; er hatte sie alle in Kupfer stechen lassen und Erläuterungen dazu geschrieben; doch zur Publikation kam es nicht. Es scheint die Sammlung indes aus recht geringen und grossenteils falschen Stücken bestanden zu haben.[2]

Die älteste gelehrte Einzelabhandlung über eine Gemme und zugleich eine ungewöhnlich gute ist die in Augsburg 1602 von M. Freher erschienene über den Sapphir des Constantius, die wir oben S. 364 erwähnt haben.

Der allgemeine Aufschwung der Altertumsstudien im siebzehnten Jahrhundert brachte es mit sich, dass man auch den Gemmen mehr gelehrtes Interesse entgegenbrachte. Es war besonders die antiquarische Seite, die anzog; man frug nach dem Gebrauch der Gemmen im Altertum, nach der Sitte des Ringetragens und nach den verschiedenen Gattungen, Arten und Bedeutungen von Ringen; man suchte in den Schriften der Alten alle Zeugnisse zusammen, die man darüber finden konnte. Kurz und mager ist noch die 1614 erschienene Schrift des Heinrich Kitsch, des Bibliothekars der Prinzen von Anhalt[3]; reicher schon die des Bibliothekars der Ambrosiana, Georgius Longus (1615)[4], überaus fleissig, ausführlich und genau die des Lübeckers Johann Kirchmann, der die Zeugnisse aus dem Altertum mit möglichster Vollständigkeit sammelte und die betreffenden Stellen in seinem Texte vollständig anführte. Sein Büchlein „de anulis" erschien zuerst 1623, dann 1657 und noch mehrmals später[5]; es ist noch heute durch nichts Besseres oder Vollständigeres ersetzt. Es erschienen indes im Laufe des Jahrhunderts noch von anderen Gelehrten mehrere Schriften über dies Thema, die aber alle von Kirchmann abhängig sind. Am ausführlichsten ist der vielschreibende Polyhistor Fortunio Liceti (geb. zu Rapallo 1577 und gest. als Professor der Medizin in Padua 1656), der in seinem Buche „de anulis antiquis" (Utini 1645) in 65 Kapiteln weitschweifig, auf Grundlage von Kirchmann, aber mit vielen und thörichten Exkursen über allerlei von den verschiedenen Ringen (z. B. de anulis superstitiosis, de anulis ad iocum, ad hospitalitatem, ad amoris meretricii nequitiam u. a.) handelt; eine Tafel mit Ringformen ist beigegeben. Derselbe unermüdliche Vielschreiber, der gleichzeitig Werke über Philosophie, Medizin, Mathematik

[1] Dass Modernes darunter sei, wusste schon Chiflet, der aber etwas zu viel sagte, wenn er behauptete, „pleraeque" seien „recentis sculpturae et ad libitum factae"; vgl. Lessing in den Collectan. zu d. antiqu. Briefen 20; H. K. E. Köhler's ges. Schriften III, S. 45. 240f.

[2] Vgl. Mariette p. 307f. H. K. E. Köhler, ges. Schriften III, S. 46ff. 241.

[3] Henrici Kitschii phrontisma Plinianum arithmologicum, de anulorum aureorum origine, usu, varietate et efficacia. Lipsiae 1614.

[4] Georgii Longi tractatus de annulis signatoriis antiquorum sive de vario obsignandi ritu. Mediolani 1615.

[5] In einer kleinen bequemen Ausgabe von 1672 ist des Longus und des Gorlaeus Abhandlung über die Ringe und ein tractatus absolutissimus de annulo triplici usitato, sponsalitio, signatorio des Heinrich Kornmann (der zuerst 1654 erschienen war) zugefügt.

und Philologie verfasste, schrieb 1653 ein Buch „Hieroglyphica sive antiqua schemata gemmarum anularium, variaque quaesita moralia, politica, historica, medica, philosophica et sublimiora, omnigenam eruditionem et altiorem sapientiam attingentia diligenter explicata responsis Fort. Liceti“, dessen Titel schon zeigt, wie wenig der Mann seinen Eifer, über alles Wissenswerte zugleich zu schreiben, bändigen konnte. Er schweift auf alles Mögliche ab und giebt auf 440 engen Folioseiten die seltsamsten allegorischen Erklärungen zu den Stichen von 60 Gemmen, welche zum grössten Teile dem zuerst 1627, dann 1646 erschienenen Werke des Pietro Stefanoni von Vicenza (der wahrscheinlich ein Kuriositätenhändler in Rom war), entnommen sind. Dieses Buch enthielt 50 recht mittelmässige Stiche von Gemmen unter dem Titel „Gemmae antiquitus sculptae a P. Stephanonio collectae et declarationibus illustratae. Romae 1627“; obwohl es der Titel verspricht, war ein erklärender Text doch nicht beigegeben. Diesen gab nun eben Liceti in jenem Werke. Obwohl sich auch Renaissancegemmen darunter befinden, sind doch die meisten antik. Inschriften liessen die Zeichner, denen es nur auf das künstlerische Motiv ankam, in der Regel weg (vgl. Jahrb. d. Inst. 1888, S. 109. 130). Die Stiche des Stefanoni'schen Werkes sind dann später auch von Rossi-Maffei in ihre Raccolta aufgenommen worden.

Viel bedeutender als die Gemmenstichsammlung des Stefanoni ward diejenige di Leonardo Agostini, des Antiquars des Papstes Alexander VII. und Inspektors der Altertümer Roms. Er liess von dem geschickten Stecher Gallestruzzi eine Auswahl bedeutenderer Gemmen stechen, bei denen wenigstens das Material, Grösse und Besitzer aber nicht angegeben wurden, und schrieb mit Hilfe seines gelehrten Freundes Bellori einen kurzen sachlichen Kommentar dazu. Auch wurden die Gemmen nach Gegenständen geordnet. Das Werk erschien zuerst 1657 in Rom unter dem Titel „Le gemme antiche figurate, di L. Agostini colle annot. del medesimo favorito dell' assistenza di G. B. Bellori“. Dazu eine „seconda parte“ 1669 und eine neue vermehrte Ausgabe in zwei Bänden, deren erster 115, der zweite 150 Stiche von Gemmen enthält, 1686. Für diese Ausgabe sind die Stiche nicht zu ihrem Vorteil überarbeitet worden. Auf das künstlerische Verdienst geht der Text nicht ein, sondern begnügt sich mit sachlicher Erklärung. Die Stiche, die Mariette (p. 274) aufs höchste bewundert, geben die Bilder recht frei und flüchtig mit relativ wenig Detail, und natürlich alle in demselben Stile; allein sie sind in geschickter frischer flotter Weise gezeichnet, zum Teil reizend lebendig; die Köpfe freilich wirken weniger gut; recht grob und unwahr ist z. B. hier I, Tafel 41 der schöne Stein des Dalion (unsere Tafel XLIX, 3) gegeben. Die Mehrzahl der hier veröffentlichten Gemmen ist übrigens antik. In Holland erschien 1685 durch Gronovius eine Ausgabe mit Nachstichen nach der ersten Ausgabe von 1657 und lateinischer Uebersetzung des Agostini'schen Textes, wobei Gronovius einige Aufstellungen von Bellori kritisierte.

Es dauerte nicht lange, so war das Bedürfnis einer neuen Ausgabe des Agostini da. Der Kupferstichhändler de Rossi hatte die Platten des Werkes erworben, ebenso wie die alten des Stefanoni und Enea Vico. Er liess neue Platten dazu stechen von Gemmen, antiken wie Renaissancearbeiten, die für antik galten, in verschiedenen Privatsammlungen wie denen von Sabbatini, Buonarroti, Strozzi, Borione, Ficoroni, del Carpio, Albani, Piccolomini, Riccardi, Vanni, Ottoboni, Odam u. a.); die neuen Stiche zeigten reichere Ausführung, aber eine weichliche Manier. Um einen Kommentar zu erhalten, wandte sich Rossi an den cavaliere Paolo Alessandro Maffei, der den Agostini-Bellori'schen Text bewunderte; man druckte den alten Text zu den Agostini'schen Tafeln daher wieder ab und Maffei fügte seine eigenen

„osservazioni“ hinzu. So entstanden vier Bände mit 410 „gemme antiche figurate“, die 1707—1709 erschienen.[1]

Dieses Werk, indem es den Enea Vico, Stefanoni und Agostini in sich aufnahm, bildet den zusammenfassenden Abschluss der älteren italienischen Gemmenpublikationen. Blickt man auf diese zurück, so ist ihnen charakteristisch, dass sie noch kaum eine Spur von Kritik zeigen; Renaissanceschöpfungen werden ruhig den antiken beigemischt und man ist gleichgültig gegen den Unterschied. Auf Inschriften achtete nur der gelehrte Orsini ernstlich, die übrigen pflegten sie wegzulassen. In der Kleinheit der Gemme sieht man einen Mangel, den man durch grosse Wiedergabe verbessert; denn man interessiert sich nur für die Erfindung, für den Gegenstand, der dargestellt ist und will diesen möglichst deutlich vor sich sehen; die Art der Ausführung in der Kleinheit der Gemme ist gleichgültig und wird nur als Hindernis empfunden. Ueber Verschiedenheiten stilistischer Ausführung sieht man ganz weg; die Kommentare beschäftigen sich ausschliesslich mit dem Was, niemals mit dem Wie. Unscheinbarere Gemmen älteren strengeren Stiles finden noch gar keine Beachtung; solche treten eigentlich erst seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in den Publikationen öfter auf. Besitzer, Material und Grösse der Gemmen werden meistens gar nicht angegeben; am ehesten noch der Besitzer (so bei den von Rossi neu zugefügten Tafeln). Durchweg aber erscheint nur immer eine Gemme auf einem Blatt, indem man jedes Bild für sich abgeschlossen wirken lassen wollte.

Die hier geschilderten Eigenschaften bleiben auch für das achtzehnte Jahrhundert zumeist noch charakteristisch. Wir haben indes zunächst noch einiges aus dem siebzehnten Jahrhundert zu erwähnen. Vor allem die stattlichen Bände des Lorenz Beger, in welchen dieser, zuerst in Heidelberg im Thesaurus Palatinus 1685, dann in Berlin im Thesaurus Brandenburgicus 1696—1701, eine grössere Anzahl von Gemmen mit weitschweifigen antiquarischen und allegorischen Erläuterungen in lateinischer Sprache veröffentlichte.[2] Es sind grosse Foliobände, in denen aber der ausführliche im Thes. Brandenb. gar in Dialogform gekleidete Text als die Hauptsache hervortritt; die Stiche sind dem Texte eingeklebt, indem hier zu Ungunsten der künstlerischen Wirkung vom älteren Brauche abgegangen ist. Die im ersteren Werke von Krauss, im späteren von Schott ausgeführten Stiche werden als unkünstlerisch, nur antiquarisch exakt und barbarisch unelegant von Mariette getadelt, während in unserer Zeit King sie wegen ihrer niemals übertroffenen „delicacy“ lobt. Beides ist übertrieben. Allein an Mariette's Urteil ist doch mehr Wahrheit. Die Stiche sind wirklich in beiden Werken sehr trocken, steif und unkünstlerisch. Es sind nur Umrisszeichnungen; sie sind auch nicht treu, sondern besonders in den Köpfen ganz unwahr (vgl. z. B. Thes. Brand. I p. 6 der Kameo unserer Tafel LII, 9 und die abscheulichen Gesichter, die p. 43 den Figuren des Parisurteils unserer Tafel LII, 7

[1] Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico de Rossi, colle sposizioni del cav. P. Al. Maffei. Roma, 1. Band 1707 mit 105 Blatt Porträts, 2. Band 1707 mit 103 Bl. Götter, Herakles, 3. Band 1708 mit 102 Bl. Gottheiten, 4. Band 1709 mit 100 Bl. Verschiedenes.

[2] Thesaurus ex thesauro Palatino selectus seu gemmarum et numismatum quae in elector. cimeliarchio continentur elegantiorum aere expressa et conv. commentario ill. dispositio. Heidelberg 1685. — Thesaurus Brandenburgicus selectus seu gemmarum et numism. gr. elegantiorum series, 3 Bände 1696—1701. Das erstere Werk enthält 49 gemmas selectiores, darunter viele der Renaissance; der Thes. Brandenb. enthält im 1. Bande p. 6—226 und im 3. Bande p. 186—216 Gemmen, auch hier eine Menge Renaissancearbeiten, die fast überwiegen. Das Material ist angegeben (öfter unrichtig, namentlich sind hier wie bei anderen älteren Autoren die Pasten als Steine bezeichnet, z. B. I p. 136 eine violette Paste als Amethyst), dagegen fehlt die Angabe der Grösse der Gemmen. Manche Stücke der damaligen kurbrandenburgischen Sammlung sind heute nicht mehr in Berlin.

gegeben sind). Charakteristisch ist auch, dass Beger sich aus der Sammlung, die er publizieren sollte, gerade besonders die Renaissancegemmen ausgesucht hat, die er als antik wiedergiebt. Für die Geltung der Gemmen in dieser Epoche bezeichnend ist der Satz zu Eingang des Thes. Brandenb.: „jure inter omnes antiquitatis reliquias principem locum sibi vendicant gemmae".

In der grossen „Teutschen Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlereikünste" des Joachim von Sandrart (1675—1680) erscheinen neben anderen Antiken auch Gemmen; in der „Beschreibung der ersten zwölf Kaiser" sind einzelne Gemmen rings um je ein Kaiser-porträt angeordnet; auch die „Iconologia deorum" enthält Gemmen; sie sind aber alle aus den älteren Publikationen entlehnt, nur sind den Figuren in willkürlichster Weise landschaftliche und architektonische Hintergründe gegeben. Die Sammlung der weltberühmten Männer basiert natürlich auf Orsini's Sammlung. Das Thema Porträts berühmter Leute war sehr beliebt in der Zeit; aber auch des Bellori Behandlung (von 1685)[1] wie die des Gronovius (von 1697 bis 1698)[2] beruhen ganz auf dem alten Orsini.

Von Einzelschriften ist der Bericht des gelehrten Arztes Chiflet über die Auffindung des Grabes Childerich's I. zu erwähnen (1655)[3], einer der frühesten sorgfältigen Ausgrabungs-berichte über einen Grabfund; derselbe enthielt zwei Ringe, die dem Autor zu Exkursen Anlass geben, wobei er (p. 267) auch zwanzig etruskische Skarabäen als Amulette publizierte (vgl. oben S. 191 f.), die ersten Gemmen dieser Art, die veröffentlicht wurden.

Wie sehr die Kenntnis der geschnittenen Steine als notwendig zur allgemeinen Bildung erachtet wurde, erhellt aus des Pariser Akademikers Baudelot de Dairval zuerst 1693 erschienenem Buche „l'utilité des voyages qui concerne la connoissance des médailles inscriptions . . . pierres précieuses et gravées . . .", wo im ersten Bande ein Abschnitt über die „pierres précieuses gravées" gegeben ist, der den Gemmen eine besonders hohe Bedeutung zuweist. Alle Porträts berühmter Männer gingen nur auf Gemmen zurück, da man zu Lebzeiten sich nur auf diesen habe porträtieren lassen; er klassifiziert dann die Gemmen nach den Darstellungen, die alle, tiefer Ueberlegung entsprungen, voll Bedeutung seien. Das Ganze ist allgemein und populär geschrieben zur Unterweisung für Reisende und mit einigen Abbildungen ausgestattet.

Bevor wir das siebzehnte Jahrhundert verlassen, muss noch erwähnt werden, dass der grosse Rubens sich so lebhaft für Gemmen interessierte, dass er nicht nur eine eigene Sammlung besass (die er dann dem Herzog von Buckingham abtrat), sondern auch ein Werk mit pracht-vollen Stichen nach seinen eigenen Zeichnungen besonders nach Kameen vorbereitete (wovon aber nur acht Blätter mit 21 Kameen fertig wurden).[4]

Auf der Wende zum achtzehnten Jahrhundert stehen die Publikationen des in Rom leben-den und dort 1724 als französischer Konsul gestorbenen Parisers De la Chausse, der sich lateinisch Causeus nannte und seine Schriften noch teils lateinisch, teils italienisch herausgab. Ein prachtvoll ausgestattetes Werk war das „Romanum Museum sive thesaurus eruditae antiquitatis", zuerst 1690 (dann 1707 und 1746 in zweiter und dritter Auflage) in Rom er-schienen. Es sollte ein Corpus von römischen Altertümern aller Art sein und begann

[1] Veterum illustrium philos., poetarum, rhetorum et oratorum imagines ex vetustis gemmis aliisque ant. monum. desumptae, cum explic. I. P. Bellorii. Rom 1685.

[2] In den drei ersten Bänden des Thesaurus graec. antiquitatum.

[3] Anastasis Childerici I Francorum regis sive thesaurus sepulcralis Tornaci Nerviorum effossus et comm. ill. a I. I. Chifletio. Antwerpen 1655.

[4] Vgl. Mariette p. 454 und die bei Stark, System u. Geschichte d. Archäol. S. 120f. angeführte Litteratur.

charakteristischerweise gleich mit den Gemmen, welche die sectio I bilden. In 60 (später 65) guten, meist von Bartoli herrührenden Stichen wurden hier ausgewählte Gemmen gegeben mit Angabe der Besitzer und des Materiales, aber ohne die der Grösse. Später gab De la Chausse noch ein besonderes Gemmenwerk heraus (Le gemme antiche figurate, Roma 1700) in 200 Blättern, die in flüchtigen und recht mittelmässigen Umrisszeichnungen des Bartoli je eine Gemme mit Angabe des Materiales, aber ohne die des Besitzers und der Grösse geben, alle nach altem Brauch in ungefähr gleicher Grösse, in gleichem Rahmen und in gleichem Stile. Die Erläuterungen (annotazioni) sind kurz und sachlich und suchen die Darstellungen als bedeutungsvolle Amulette zu erklären. Die gewählten Steine sind meistens echt.

Vortreffliche Stiche hatte Bartoli nach den Gemmen und anderen Altertümern des Dom Livio Odescalchi, duca di Bracciano, zu machen begonnen; doch kam die Publikation zu Lebzeiten des Herzogs nicht mehr zu stande. Nach seinem Tode (1713) gab man 43 der Stiche heraus mit einem 1702 datierten schönen Titelblatt von Amling; die Blätter sind ohne Ordnung, ohne Text, selbst ohne Nummern; die Stiche nach den Gemmen (je eine auf einem Blatt), die Material aber nicht Grösse angeben, sind recht treu und gut. Erst 1747 kam eine vermehrte Ausgabe in zwei Bänden heraus als Museum Odescalcum, auch diese ohne rechte Ordnung und Text.

Ein holländischer Sammler Jacob von Wilde gab 1703 selbst seine Gemmen heraus[1], 188 Stück auf 50 Tafeln, deren jede in der Mitte die frei erfundene oder im Anschluss an ein antikes Original gezeichnete Figur einer Gottheit und ringsum in verschlungenen gemeinsamen Rahmen in der Regel vier Gemmen enthält; es sind manche offenbar moderne darunter, die echten scheinen unbedeutende geringe Stücke der Kaiserzeit; vereinzelt sind zwei assyrische Steine darunter (66 und 67). Der Text schwelgt in Anführungen aus lateinischen Dichtern.

Im achtzehnten Jahrhundert häufen sich nun die Publikationen über Gemmen immer mehr, entsprechend dem steigenden Interesse an den Gemmen, das jetzt in den höheren gebildeten Kreisen zur Modesache wurde. Wir beginnen zunächst mit den ausserhalb Italiens in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erschienenen Werken. Da ist besonders merkwürdig das Aufsehen, das in Frankreich in den Jahren 1709 ff. die Mademoiselle Elisabeth Sophie Cheron, auch nach ihrem Gatten Madame Le Hay genannt, durch ihre Gemmenpublikation erregte.[2] Sie legte Gemmen der Pariser Sammlungen zu Grunde und fertigte danach grosse Zeichnungen oder Gemälde, indem sie reiche Landschaft zufügte und die Figuren völlig in die Weise der Malerei jener Zeit übersetzte und dabei nach Gutdünken wegliess oder zusetzte. Hiernach lieferte sie dann teils selbst die Stiche, teils liess sie solche von tüchtigen Stechern anfertigen. Sie begann (1709) mit dem sogenannten Ring des Michelangelo (unsere Tafel LXVII, 18), den man damals allgemein für antik hielt und den die Cheron für ein Werk des Pyrgoteles ausgab, während Baudelot ihn nachher in die Zeit Kimon's datierte!; es folgten andere Blätter, im ganzen 44 von zu Gemälden damaligen Geschmackes umgestalteten Gemmen. Hieran und zwar zunächst an den Stich des „Ringes des Michelangelo“ knüpfte sich nun eine merkwürdige lebhafte Kontroverse. Die einen waren Gegner dieser neuen Art von Gemmenpublikation, die anderen aber eifrige Verfechter derselben. Moreau de Mautour, ein Mitglied der académie des belles lettres, trat als Gegner auf und veröffentlichte ein „dessein nouveau et exact“ jenes Steines

[1] Gemmae selectae ant. e museo Jacobi de Wilde sive L tabulae diis deabusque gentilium ornatae, per possessorem conjecturis veterumque poetarum carminibus illustratae Amstelodami 1703.

[2] Elis. Sophie Cheron, uxor Jacobi Le Hay, pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France.

MINERVA·
EVTYCHIS·AEGEAE
DIOGENIS·FILII·OPVS
[illegible]
[illegible]

charakteristischerweise gleich mit den Gemmen, welche die sectio I bilden. In 60 (später 65) guten, meist von Bartoli herrührenden Stichen wurden hier ausgewählte Gemmen gegeben mit Angabe der Besitzer und des Materiales, aber ohne die der Grösse. Später gab De la Chausse noch ein besonderes Gemmenwerk heraus (Le gemme antiche figurate, Roma 1700) in 200 Blättern, die in flüchtigen und recht mittelmässigen Umrisszeichnungen des Bartoli je eine Gemme mit Angabe des Materiales, aber ohne die des Besitzers und der Grösse geben, alle nach altem Brauch in ungefähr gleicher Grösse, in gleichem Rahmen und in gleichem Stile. Die Erläuterungen (spiegazioni) sind kurz und sachlich und suchen die Darstellungen als bedeutungsvolle Amulette zu erklären. Die gewählten Steine sind meistens echt.

Vortreffliche Stiche hatte Bartoli nach den Gemmen und anderen Altertümern des Dom Livio Odescalchi, duca di Bracciano, zu machen begonnen; doch kam die Publikation zu Lebzeiten des Herzogs nicht mehr zu stande. Nach seinem Tode (1713) gab man 43 der Stiche heraus mit einem 1701 datierten schönen Titelblatt von Amling; die Blätter sind ohne Ordnung, ohne Text, selbst ohne Nummern; die Stiche nach den Gemmen (je eine auf einem Blatt), die Material aber nicht Grösse angeben, sind recht treu und gut. Erst 1747 kam eine vermehrte Ausgabe in zwei Bänden heraus als Museum Odescalcum, auch diese ohne rechte Ordnung und Text.

Ein holländischer Sammler Jacob von Wilde gab 1703 selbst seine Gemmen heraus[1], 188 Stück auf 50 Tafeln, deren jede in der Mitte die frei erfundene oder im Anschluss an ein antikes Original gezeichnete Figur einer Gottheit und ringsum in verschlungenen gemeinsamen Rahmen in der Regel vier Gemmen enthält; es sind manche offenbar moderne darunter, die anderen scheinen unbedeutende geringe Stücke der Kaiserzeit; vereinzelt sind zwei assyrische Steine darunter (48 und 67). Der Text schwelgt in Anführungen aus lateinischen Dichtern.

Im achtzehnten Jahrhundert häuften sich nun die Publikationen über Gemmen immer mehr, entsprechend dem steigenden Interesse an den Gemmen, das jetzt in den höheren gebildeten Kreisen zur Modesache wurde. Wir beginnen zunächst mit den ausserhalb Italiens in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erschienenen Werken. Da ist besonders merkwürdig das Aufsehen, das in Frankreich in den Jahren 1709 ff. die Mademoiselle Elisabeth Sophie Cheron, auch nach ihrem Gatten Madame Le Hay genannt, durch ihre Gemmenpublikation erregte.[2] Sie legte Gemmen der Pariser Sammlungen zu Grunde und schuf danach grosse Zeichnungen oder Gemälde, indem sie reiche Landschaft zufügte und die Figuren völlig in die Weise der Malerei jener Zeit übersetzte und dabei nach Gutdünken wegliess oder zusetzte. Hiernach lieferte sie dann teils selbst die Stiche, teils liess sie solche von tüchtigen Stechern anfertigen. Sie begann (1709) mit dem sogenannten Ring des Michelangelo (unsere Tafel LXVII, 18), den man damals allgemein für antik hielt und den die Cheron für ein Werk des Pyrgoteles ausgab, während Baudelot ihn nachher in die Zeit Kimon's datierte!; es folgten andere Blätter, im ganzen 44 von zu Gemälden damaligen Geschmackes umgestalteten Gemmen. Hieran und zwar zunächst an den Stich des „Ringes des Michelangelo" knüpfte sich nun eine merkwürdige lebhafte Kontroverse. Die einen waren Gegner dieser neuen Art von Gemmenpublikation, die anderen aber eifrige Verfechter derselben. Moreau de Mautour, ein Mitglied der académie des belles lettres, trat als Gegner auf und veröffentlichte ein „dessein nouveau et exact" jenes Steines

[1] Gemmae selectae ant. e museo Jacobi de Wilde sive L tabulae diis deabusque gentilium ornatae, per possessorem conquisitae veterumque poetarum carminibus illustratae Amstelodami 1703.

[2] Elis. Sophie Cheron, uxor Jacobi Le Hay, pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France.

ЄΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓЄΑΙΟϹ ЄΠ

Gemmæ
mag°

MINERVA·
EVTYCHIS·AEGEÆI·
DIOSCORIDIS·FILII·OPVS
*In Ametisto albo.*
*Ex Thesauro Sälviati Colonnae Romae.*

FIG. 211. STOSCH, GEMMAE ANT. CAELATAE TAF. 34.

mit neuer Erklärung; allein in dem Jesuitenpater Tournemine entstand jener Dame ein streitbarer Verteidiger. Von beiden Seiten folgten polemische Schriften, eine nach der anderen. Noch ein Mitglied der Académie des belles lettres, der oben schon erwähnte Baudelot trat ebenfalls und zwar sehr anspruchsvoll auf den Plan; auch er gab einen neuen Stich und eine neue Erklärung der Gemme. Tournemine erklärte unter dem Namen des Gatten Le Hay, dass die antike Gravierung des Steines gerade so sei wie die Madame Le Hay sie gezeichnet habe, die nur die eigentliche Absicht des alten Künstlers durch ihr Werk verdeutlicht habe. Noch um 1750 geht Mariette ganz ernsthaft auf die seltsame Kontroverse ein und erörtert wirklich die Frage, ob die Manier der Cheron berechtigt war oder nicht; natürlich kommt er zur Verneinung, indem ja doch die Abdrücke von Gemmen den Charakter von Reliefs, nicht von Gemälden hätten. Aber noch nach dem Tode der Cheron (1711) ging der Streit lange fort.[1]

Der gelehrte Benediktiner Montfaucon nahm in sein riesiges Sammelwerk „l'antiquité expliquée" (1719. 1724) ohne jede Kritik auch an Gemmen alles auf, was er erreichen konnte, selbst die Zeichnungen der Cheron. Neues brachte er nichts, nur schlechte Nachzeichnungen und schlechte Stiche nach früheren Publikationen und einen oberflächlichen, nichtssagenden Text. Besonders reichlich ist seine Sammlung von Abraxas-Gemmen, die auf des Capello und Chiflet ältere Sammlungen zurückgeht.

In Deutschland erschien damals (1720) eine von einem Nürnberger Patrizier Joh. Martin von Ebermayer zusammengebrachte Gemmensammlung der allerdilettantischsten Art. Sie bestand zu einem grossen Teile aus schlechten Dutzendarbeiten des Nürnberger Steinschneiders Christoph Dorsch (1676—1732); sie ward später vom König von Portugal gekauft.[2] Ein Professor der Medizin zu Altdorf Joh. Jac. Baier hatte den Text dazu verfasst und erklärte im Vorwort, die modernen Arbeiten in der Sammlung könnten mit den besten antiken wetteifern! Das 1720—1722 erschienene Werk heisst „Gemmarum affabre sculptarum thesaurus quem suis sumptibus haud exiguis nec parvo studio collegit Io. Mart. ab Ebermayer . . digessit et recens. Io. Iac. Baierus". Die Figuren sind nur in Umrisszeichnungen gegeben, je eine Menge auf einem Folioblatt; das Antike ist unbedeutend oder aus älteren Werken entlehnt, eine Masse ist modern, manches mit zugefügter Landschaft; die „capita deorum et illustr. hominum" erschienen 1721 mit Text von Reusch, 450 Gemmen in elenden Stichen; 1722 folgten die Kaiserköpfe.

Von ganz anderem Schrot und Korn war des Barons Philipp von Stosch 1724 erschienenes Prachtwerk „Gemmae antiquae caelatae. Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées . . . par B. Picart . . expliquées par Ph. de Stosch, Amsterdam 1724". Dieser Band enthielt auf je einem Blatte 70 Gemmen mit Künstlersignaturen nebst lateinischem und französischem Texte, der freilich nicht von Stosch, sondern von dem gelehrten Abbate Fr. Valesio verfasst war.[3] Von den Stichen, die zu den besten gehören, die von Gemmen gemacht worden sind, giebt umstehende Reproduktion der Tafel 34 einen Begriff, die den Stein unserer Tafel XLIX, 11; LXI, 21 wiedergiebt. Die feineren Eigentümlichkeiten und der Ausdruck des Kopfes sind freilich völlig verfehlt; das weichliche rundliche Gesicht entspricht dem Originale keineswegs; aber in solchen Dingen treue Stiche von Gemmen sind überhaupt noch nie gemacht worden. Wo es weniger auf den

[1] Ueber diese ganze Kontroverse s. Mariette p. 312—328 und die Litteratur ebenda p. 456f. und 460.
[2] Vgl. Lippert, Daktyl. I, S. 324; Lessing in den Collect. zu d. antiqu. Br. 13.
[3] Vgl. über die Entstehung des Werkes C. Justi in Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst 1872, S. 334.

Ausdruck ankommt, da sind die von Stosch gebotenen Stiche zum Teil völlig befriedigend, und wenn Gravelle und Mariette sie tadelten als zu schwerfällig, so erklärt sich dies nur daraus, dass diese Autoren, wie ihre eigenen Publikationen zeigen, in der manierierten Eleganz des Rokokostiles das Höchste sahen. Aber auch die Auswahl der Gemmen bei Stosch ist eine gute: von den 70 Stücken sind nur etwa ein Dutzend nicht antik, und unter diesen letzteren sind mehrere wenigstens antiken Vorbildern nachgemacht. Schon in der Auffassung evident moderne Stücke (wie der Pyrgoteles Tafel 55 und Phokion Tafel 56) hat Stosch nur ganz wenige zugelassen. Ganz leichtsinnig war die beschimpfende Anklage, die H. K. E. Köhler gegen Stosch erhoben hat, indem er einfach behauptete, Stosch habe die meisten der von ihm publizierten signierten Steine in betrügerischer Absicht selbst machen lassen und sie nur publiziert, um diesen seinen Erfindungen einen hohen Verkaufswert zu sichern. Auch nicht für ein einziges Stück lässt sich dies auch nur wahrscheinlich machen.[1]

Das Werk des Stosch war dem Interesse und der Vorliebe entsprungen, die zu Anfang des Jahrhunderts für die Gemmen mit Künstlersignaturen entstanden war. Man hatte vordem kaum oder nur gelegentlich auf sie geachtet; manche älteren Publikationen hatten solche Inschriften sogar weggelassen, oder man hatte sie fälschlich auf die dargestellte Person bezogen. Jetzt wurden, nachdem die allgemeine Aufmerksamkeit darauf gerichtet war — woran in Frankreich der Herzog von Orléans einen wesentlichen Anteil hatte — umgekehrt auch alle möglichen nicht auf die Verfertiger bezüglichen Inschriften als Künstlersignaturen angesehen, und vor allem bemächtigte sich die Fälschung dieses Gebietes; man fügte teils echten Gemmen neue Künstlernamen zu, teils wurden solche signierte Werke ganz neu gemacht. Dass Stosch verhältnismässig mit guter Auswahl verfuhr, ward schon bemerkt. Er bereitete später eine Fortsetzung seiner Publikation vor, die aber nicht mehr erschien; acht von den dafür bereits fertiggestellten vorzüglichen, aber im Detail nicht immer genauen Stichen des Schweickart, von denen die meisten sicher antike Gemmen darstellen, hat Winckelmann 1760 in die (seltene) Luxusausgabe seiner „Description" aufnehmen lassen.[2] Eine neue Ausgabe des Stosch mit mechanischer Verkleinerung der Stiche und einem sorgfältigen neuen Texte hat in unseren Tagen Salomon Reinach das Verdienst herausgegeben zu haben (Pierres gravées, 1895, S. 147 ff., Tafel 132 ff.).

Wenige Jahre nach Stosch's Werk erschien die Erstlingsschrift des Florentiners Ant. Francesco Gori (1691—1759)[3], die er mit Salvini zusammen herausgab, eine Sammlung von 62 mit Inschriften ausgestatteten Gemmen in Florenz (Inscriptionum antiquarum graecarum et Romanarum quae exstant in Etruriae urbibus vol. I, in quo LXII antiquae gemmae literatae aere incisae explicantur, Florenz 1727) und bald darauf kam die grosse Prachtpublikation der Florentiner Gemmen in zwei Grossfoliobänden des Professors der Geschichte Fr. Gori heraus (Museum Florentinum . . gemmae antiquae ex thesauro mediceo et privatorum dactyliothecis Florentiae exhibitae tab. cc 1731. 1732). Von dem guten alten Brauche, nur je eine Gemme auf ein Blatt zu setzen, war hier abgegangen worden, da man prunkvolle Grossfolioblätter geben wollte; auf den 200 Tafeln pflegen je bis zu einem Dutzend Gemmen vereinigt zu sein.

[1] Vgl. C. Justi in Lützow's Zeitschr. für bild. Kunst 1872, S. 335 f., der Stosch mit Recht schon für zu klug hält, als dass er sich in dem Werke eine Schandsäule statt einem Prachtmonument errichten wollen. Vgl. auch Sal. Reinach, pierres grav. p. 149 und besonders Brunn, Gesch. d. Künstler II, S. 461 ff.

[2] Vgl. im Jahrb. d. Inst. 1888, 121 f. 316, Anm. 34; 1889, S. 57.

[3] Vgl. über die Persönlichkeit des Gori die Bemerkungen von Justi in Lützow's Ztschr. f. bild. Kunst 1872, S. 340.

Im ersten Bande zeigt eine grosse Zahl der Stiche nur einfache Umrisse, im zweiten sind alle mehr oder weniger ausgeführt. Die Abbildungen sind nie wirklich gut, aber auch selten ganz schlecht, obwohl selbst sachliche Ungenauigkeiten genug vorkommen. Bei einigen ausgeführteren Stichen findet sich sogar willkürlich malerische Umgestaltung mit Perspektive und Schatten (II, 79. 80. 81). Als Beispiel der Flüchtigkeit von Zeichner wie Autor sei Bd. II, 44, 2 erwähnt: es ist der Stein unserer Tafel XXVII, 14 (vgl. Textnachtrag), aber mit Weglassung der Inschrift, die auch der Text nicht erwähnt, indem Gori offenbar bei Abfassung desselben nicht das Original oder einen Abdruck, sondern nur die Zeichnung vor sich hatte. Der Text wird überhaupt mehr durch eitle inhaltsleere Schwatzhaftigkeit als solide Arbeit charakterisiert. Natürlich fehlt auch alle Kritik, und eine Menge von neueren Arbeiten ist den schönen echten Stücken unterschiedslos beigemischt. Die Florentiner Sammlung ist an Renaissancearbeiten, die von den antiken nicht geschieden sind, freilich besonders reich. Gori hat gar keinen Versuch zu kritischer Scheidung gemacht. Auf vielen seiner Tafeln (so z. B. gleich auf der ersten) ist von einem Dutzend Gemmen kaum eine einzige antik. — 1790 erschien eine neue Ausgabe der Tafeln unter des Zeichners Campiglia Namen. In Paris kam 1787 eine französische Ausgabe mit Nachstichen im Gegensinne heraus, gestochen von David, mit kindischen Erklärungen von Mulot. Eine verkleinerte Reproduktion der Gori'schen Tafeln hat Salomon Reinach in seinem Buche Pierres gravées 1895 gegeben (pl. 5—74; p. 11 ff.) mit einem kurzen Text. Eine kritische Vergleichung mit den Originalen und Sonderung des Echten vom Neueren fehlt aber noch.

Ein Verdienst von Gori war es, dass er die etruskischen Denkmäler und darunter auch die Gemmen zu sammeln suchte; er brachte indes in seinem „Museum etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta" (3 Bände, 1737) nur ganz wenige etruskische Skarabäen zusammen.[1]

Von dem trefflichen Künstler Pier Leone Ghezzi (1674—1755), einem Maler und Kupferstecher, Sammler und Händler in Rom, der im Mittelpunkte der damaligen antiquarischen Bestrebungen stand, mit den sammeleifrigen Kardinälen Albani und Polignac Beziehungen hatte und auch dem Baron Stosch nahe stand, bewahrt die vatikanische Bibliothek eine Reihe von Foliobänden mit Handzeichnungen (cod. Ottob. 3100—3125)[2], die ausser den berühmten Karikaturen, die uns so lebendig in die römische Gesellschaft jener Tage einführen, und manchem Anderen auch eine Menge von Gemmen enthalten, die Ghezzi in dieser Zeit — es findet sich mehrfach das Datum 1736, auch 1740 — gezeichnet hat, immer jede auf ein besonderes Blatt in der üblichen starken Vergrösserung. Die Zeichnungen sind alle frisch und flott, aber im ganzen offenbar treu und richtig ohne eigene Zuthaten, wenn auch manchmal mit Missverständnissen[3]; am genauesten sind Geräte, Schiffe u. dgl. gezeichnet, während Köpfe,

[1] Bd. I, Taf. 198. 199. Davon ist Taf. 198, 1 unsere Taf. XXII, 64, ein schon vorher oft abgebildeter Stein, dessen Inschrift auch Gori falsch las; 198, 3 ist ein offenbar altionischer Skarabäus des Typus unserer Taf. VIII, 20; 198, 4 ist unsere Taf. XVI, 28; 198, 5 ist unsere Taf. XIX, 52; 199, 4 ist unsere Taf. XVI, 61, ein Skarabäus, der damals noch der Stoschischen Samml. gehörte; 199, 5 ist unsere Taf. VIII, 8; 199, 6 ist ein Skarabäus im Besitz des Künstlers Marcus Tuscher, dessen Verbleib mir unbekannt ist, ein Triton mit Helm, Schild und Lanze und etruskischer Inschrift.

[2] R. Lanciani hat im Bull. comun. 1882, 205 ff. Excerpte aus cod. 3107—3109 gegeben, die sich auf Funde in und bei Rom beziehen. Th. Schreiber hat dann in den Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1892, 105 ff. diese Excerpte vervollständigt. Auf die Gemmenzeichnungen sind beide nicht eingegangen.

[3] So ist cod. 3103, Bl. 76, der Dolon mit den Speeren und dem Wolfsfell des Typus Berlin 1340, als Herakles mit dem Löwenfell gezeichnet.

wo es auf Ausdruck ankommt, natürlich immer am wenigsten treu sind. Besitzer und Material sind nur bei dem kleineren Teile angegeben. Häufig wird die Sammlung des Ghezzi befreundeten Malers Cav. Joh. Hieron. Odam genannt; zahlreiche Zeichnungen sind auch der Stoschischen Gemmensammlung, zu welcher Ghezzi besonders nahe Beziehungen hatte, entnommen, ohne dass diese genannt wäre. Weitaus die meisten Gemmen, die hier gezeichnet sind, scheinen echt antik zu sein; offenbar modernes kommt relativ nur weniges vor. Bedeutende sonst unbekannte Stücke enthält die Sammlung aber nicht.[1]

In diese selbe Zeit fällt die äusserlich prächtige Publikation der Sammlung des Apothekers Antonio Borioni in Rom mit Text des Ridolfino Venuti (Collectanea antiquitatum Romanarum quas centum tabulis aeneis incisas et Arodulphino Venuti acad. etrusco Cortonensi notis illustratas exhibet Antonius Borioni, ohne Ort und Jahr, mit Imprimatur von 1736); sie enthält auf Bl. 28—84 grosse ausgeführte Stiche von je einer Gemme, manche recht gute Stücke, die aber weichlich manieriert und stilistisch sehr wenig treu wiedergegeben sind; ein Exemplar der herrlichen Gruppe unserer Tafel XXXVII, 43 ist hier Tafel 71 z. B. abscheulich missverstanden und verdorben. Die Besitzer (z. T. Borioni selbst) sind meist angegeben.

Eine solide Arbeit war die des comendatore Fr. Vettori, der 1739 in Rom ohne seinen Namen eine lateinische Abhandlung über zwei Gemmen seines Besitzes erschienen liess (Dissertatio glyptographica sive gemmae duae vetustissimae . . . quae exstant Romae in museo Victorio explicatae et illustratae, Romae 1739), damit aber in gedrängter Form nicht nur eine Reihe lehrreicher antiquarischer Exkurse, sondern auch ein Verzeichnis der Künstlernamen auf Gemmen, eine kurze Geschichte der neueren Glyptik und eine Abhandlung über die Technik des Gemmenschnittes verband.[2] Er eifert gegen die Fälschung von Künstlersignaturen und zeigt durchaus eigene Kritik, wobei er freilich auch zu weit geht und p. 5 den absolut echten Agathangelos-Stein bezweifelt (vgl. Jahrb. d. Inst. 1888, S. 124). Die zwei signierten Gemmen, die er selbst publizierte, gehören zu den sicherst echten, die wir besitzen.

Eine sehr nützliche, noch jetzt brauchbare Sammlung von Theatermasken, wobei die Gemmen weitaus das meiste Material lieferten, brachte das Buch des Francesco de' Ficoroni[3]), le maschere sceniche e le figure comiche degli antichi Romani, Rom 1736; eine zweite lateinische

[1] Die Gemmenzeichnungen befinden sich in folgenden Bänden: cod. Ottob. 3100 Darstellungen von Musikinstrumenten, darunter mehrere von Gemmen; Bl. 69—134 „raccolta di diversi vasi antichi delineati da camei ed intagli", Zeichnungen von Vasen auf Gemmen; Bl. 135—173 „raccolta di vasi fulmini delin. da gioie marmi e medaglie", Blitze, z. T. auch von Gemmen. Cod. 3101 „raccolta di Amore e Psiche", 211 Bl. mit Gemmen meist ohne Angabe von Material und Besitzer, aber mit Erklärungen. Cod. 3103 „raccolta di Ercoli scolpiti in camei ed intagli radotti in maggior grandezza nell' anno 1736" enthält 83 Bl. Gemmen mit Herkulesbildern in Bleistiftzeichnungen; bemerkenswert Bl. 9, bärtiger Herakleskopf mit Lederkappe der Art wie Faustkämpfer sie zuweilen tragen. Cod. 3104 enthält 58 Bl. Gemmen ohne Ueberschrift und meist ohne alle Angaben; es sind sog. Grylloi (Kombinationen), Geräte, Altäre, Symbole u. dergl. Cod. 3105 enthält nicht Ghezzi'sche Zeichnungen, sondern „disegni originali cavati dall' antico da P. S. Bartoli e da altri celebri professori", verschiedene Zeichnungen, darunter einige Gemmen ohne Schriftliches. Cod. 3106 „miscell. di cose antiche", enthält 194 Bl., zumeist Gemmen mit genaueren Angaben; bemerkenswert Bl. 1, ein prachtvoller Medusenkopf, offenbar identisch mit Müller-Wieseler, D. a. K. II, 915; nur scheint die Ghezzi'sche Zeichnung richtiger; wo der Kameo sich jetzt befindet, ist mir unbekannt; nach Ghezzi ward er von einem englischen Sammler in Rom erworben; der Kopf ist weiss auf schwarzem Grunde. Cod. 3107 enthält 200 Bl. meist Gemmen, zumeist ohne Angabe von Besitzer und Material, aber oft mit Erläuterungen. Cod. 3108 enthält 201 Bl., darunter viele Gemmen, meist mit Angabe von Besitzer und Material und Erläuterungen; viele Schiffe, Schauspieler u. dergl.; Bl. 124 ist unsere Taf. XLIX, 17; Bl. 10 giebt den von mir Meisterwerke Taf. 32 publizierten altgriechischen Bronzekopf in Berlin, dessen Provenienz mir unbekannt war, als in Kardinal Polignac's Besitz wieder; Schreiber a. a. O. S. 147 erwähnt dies Ghezzi'sche Blatt, der Berliner Kopf war ihm aber noch unbekannt. Cod. 3109 enthält 200 Bl. Miscellaneen und nur wenige Gemmen.

[2] Lessing hat sich den Vettori eifrig excerpiert; s. Collectan. zu d. antiqu. Br. 29.

[3] Ueber die Person des Ficoroni vgl. die lebendige Schilderung von Justi in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1872, S. 302.

Ausgabe erschien nach Ficoroni's 1747 erfolgtem Tode 1754. Es bietet eine reiche Sammlung von ziemlich treu gestochenen Figuren von Schauspielern und Masken, meist von Gemmen; der Gemmenrand ist in der Regel nicht angegeben; zuweilen sind Figuren verschiedener Gemmen auf einer Grundlinie gezeichnet (wodurch sich Dieterich, Pulcinella S. 233 verleiten liess, die Figuren zweier verschiedener Gemmen Ficoroni 44 als zusammengehörige Gruppe wiederzugeben), doch deuten dann die Unterschriften, die das Material bezeichnen, die Verschiedenheit der Stücke an; das Material ist überhaupt fast überall angegeben, nicht aber die Grösse; häufig ist auch die Provenienz genau verzeichnet. Nach Ficoroni's Tode erschien auch erst seine Sammlung von Gemmen mit Inschriften und Erklärungen des Baldani und Contucci, welche der Jesuit Galeotti zu einem Buche verarbeitet hatte (Francisci Ficoronii gemmae ant. litteratae aliaeque rariores, adnot. et declarat. ill. a Nic. Galeotti, Rom 1757), eine reiche noch immer wertvolle Sammlung von Inschrift-Gemmen auf 6 Tafeln; daran schliesst sich auf 10 Tafeln noch eine Reihe anderer interessanter Gemmen.

In Paris erschien um diese Zeit ein ganz dilettantisches Werk, der Recueil de pierres gravées antiques des Lévesque de Gravelle, 2 Bände mit 101 und 104 Tafeln, 1732. 1737, das gleichwohl Erfolg hatte im Kreise der Kunstliebhaber und Künstler. Der Autor, conseiller au parlement, hatte sich Abdrücke aus Italien mitgebracht von allerlei Gemmen (u. a. auch aus der Stoschischen Sammlung); er wählte diejenigen aus, die nicht Köpfe, sondern ganze Figuren und ihm interessant scheinende neue Darstellungen enthielten; bedeutende Maler machten ihm Zeichnungen; die Stiche, die er selbst machte, sind in ihrer Art ganz hübsch, aber die Antike ist vollständig in den französischen Stil jener Epoche übersetzt; ein grosser Teil der Gemmen ist indes gar nicht antik, sondern Renaissance. Besitzer und Material sind nicht angegeben, nur die Grösse. Eine Reproduktion in Verkleinerung mit kurzem neuem Texte hat Sal. Reinach, pierres gravées 1895, pl. 75—81; p. 73ff. gegeben.

Besonders zahlreich erschienen Gemmenpublikationen um die Mitte des Jahrhunderts. Voran nennen wir des P. J. Mariette traité des pierres gravées, Paris 1750, 2 Bände, deren erster eine Einführung in die Gemmenkunde überhaupt, eine Geschichte der neueren Steinschneider, eine Abhandlung über Material und Technik und endlich eine ausführliche Bibliographie enthält. Dieser Band ist auch heute noch wertvoll; er ist breit und behaglich geschrieben, aber immer mit verständigem Urteil. Der zweite Band enthält ein „Recueil des pierres gravées du cabinet du Roy", 132 Stiche von Gemmen mit ganzen Figuren und dazu eine „seconde partie cont. les testes" mit 125 Köpfen, je zwei auf einem Blatt; diese letzteren haben keinen Text, nur eine Unterschrift; in der ersten Abteilung mit den ganzen Figuren ist nur je eine Gemme auf einem Blatte, aber vereint mit einem Texte, der darunter steht. Diese Texte sind ohne Gelehrsamkeit und ohne Citate und sprechen neben dem Sachlichen auch oft bewundernd vom Künstlerischen. Allein Antike und Renaissance ist hier noch bunt gemischt, und zumeist gelten die Renaissancegemmen noch als antik; Mariette besass hierin nicht mehr Kritik als Gravelle. Die Stiche sind ebenso stilistisch falsch wie sie reizend sind in ihrer eleganten anmutigen französischen Rokokomanier mit den überschlanken Figuren. Die des ersten Abschnittes und die wichtigeren der Köpfe sind nach Zeichnungen des Bouchardon, die Caylus beaufsichtigte, hergestellt. Eine Reproduktion der Tafeln mit kurzem neuem Texte gab Sal. Reinach, pierres gravées 1895, pl. 82—108; p. 85ff.

In des eben genannten Grafen Caylus grossem Recueil d'antiquités égypt., étrusques, grecques et romaines, Paris 1752—68, darin er mit seinem Eifer für das wissenschaftlich

Interessante und Lehrhafte alles mögliche neue Material zusammenbrachte, erscheinen auf den freilich geschmacklos mit schlechten Zeichnungen angefüllten Tafeln auch allerlei Gemmen, namentlich auch Orientalisches und Etruskisches; das Verständnis dieser Dinge ist freilich noch in den ersten Anfängen; ein Kapaneus des Typus unserer Tafel XXI, 10 wird vol. V p. 241 zu pl. 86, 2 als Seiltänzer erklärt und die einfachen etruskischen Inschriften des prachtvollen Orléans'schen Skarabäus unserer Tafel XVI, 19 versteht Caylus noch nicht (Rec. IV, 31, 1). Allein es war schon etwas sehr Dankenswertes, dass er überhaupt die unscheinbareren Werke älterer Kunst beachtete, eine Menge neues Material brachte und mit echt wissenschaftlichem Sinne, wenn irgend möglich, der Provenienz nachforschte.

Durch Mariette's traité angeregt, liess einer der tüchtigsten Steinschneider der Zeit selbst, Lorenz Natter, ein Buch über die Technik der Glyptik erscheinen: traité de la méthode antique de graver en pierres fines comparée avec la méthode moderne, London 1754 (vgl. oben S. 381); es enthält ziemlich gute Zeichnungen von 34 antiken und 3 modernen Steinen, deren Technik Natter erläutert.

Von den in Italien um die Mitte des Jahrhunderts erschienenen Werken nennen wir die Sammlung Zanetti (Le gemme antiche di Antonio Maria Zanetti, ill. colle annot. latine di Anton. Franc. Gori, volgarizzate da Girolamo Franc. Zanetti, Venezia 1750); es sind 80 Tafeln schöne Stiche mit je einer Gemme; es sind viele moderne Kopieen und moderne Erfindungen mit eingemischt, Bedeutendes enthält die Sammlung nicht[1]; ferner das Museum Cortonense, mit Text von Valesi, Gori, Venuti, Rom 1750[2], das eine Reihe von Stichen nach meist antiken Gemmen enthält; dann den ebenfalls 1750 erschienenen „Thesaurus gemmarum antiquarum astriferarum quae e compluribus dactyliothecis selectae aereis tabulis CC insculptae observationibus illustrantur adiectis parergis LX .... Florentiae 1750, 3 Bände"; auf dem äusseren Titel steht: Thesaurus gemmarum astriferarum antiqu. interprete Io. Bapt. Passerio, cura et studio Ant. Francisci Gori. Der erste Band enthält eine Vorrede Gori's und 200 Tafeln nach altem Brauche mit je einer eingerahmten Gemme; die Stiche sind nur Umrisse, ohne Prätension. Es sind alles kleine Gemmen der späteren Kaiserzeit, auf denen Sterne vorkommen als Beizeichen neben Gottheiten verschiedenster Art. Die Abbildungen scheinen im Detail indes nicht zuverlässig; einige etruskische Skarabäen sind ganz unverstanden wiedergegeben (Tafel 135. 136); Material und Besitzer war den Herausgebern oft nicht bekannt; wie nachlässig aber Gori dabei war, zeigt z. B. Tafel 142, wo er sich nicht mehr erinnerte, dasselbe Stück als im mediceischen Besitze schon im Mus. Florent. II, 78, 3 (und dort in besserer Zeichnung) publiziert zu haben; er gab es jetzt ohne Nennung von Material und Besitzer nur als „ex ectypis musei Goriani". Der zweite Band enthält die weitläufigen Erklärungen des Passeri nebst einer Abhandlung desselben „de gemmis Basilidianis"; der dritte Band giebt die Farnesische Atlasfigur und dazu 15 Abhandlungen über verschiedene im Texte abgebildete Gemmen von Passeri.

In Deutschland reifte um diese Zeit ein Werk, das die Gemmen in einer ganz neuen unendlich fruchtbringenderen Weise behandelte: die Daktyliothek Philipp Daniel Lippert's (1702—1785).[3] Das war nicht eine der üblichen Publikationen von Stichen, welche eine zufällige

[1] Vgl. auch Lessing in den Collectan. zu d. ant. Br. 33.

[2] Ueber die Entstehung desselben aus dem Schosse der Cortonesischen Akademie vgl. Justi in Lützow's Ztschr. f. bild. Kunst 1872, S. 341f.

[3] Vgl. besonders C. Justi, Winckelmann I, 361ff.

kleine Anzahl von antiken Gemmen in den modernen Stil umsetzten; hier war die Absicht, das beste aus der ganzen Fülle antiker Gemmen in Abdrücken vorzulegen und so die Originale selbst wirken zu lassen; hier sollten die Gemmen ferner auch nicht der blossen Illustration antiquarischen Kleinkrams dienen; sie sollten vielmehr nicht allein den Gelehrten, sondern vor allem den Künstlern und allen Freunden der Kunst einen Begriff von der reinen Schönheit und hohen Anmut der griechischen Kunst vermitteln. Dies war ein ganz anderes Ziel als es bisher die Gemmenforscher verfolgten, und Lippert hat dies mit zäher Energie allen Schwierigkeiten zum Trotz erreicht, mit deutschem Idealismus nur der Sache hingegeben. Vom Glaserlehrling hat er sich mühsam emporgearbeitet. Die Gemmen, deren Abdrücke er sammelte und reproduzierte, hat er nie selbst gesehen. Er lebte in knappen Verhältnissen in Dresden und was er erwarb, steckte er in seine Abdrücke und seine Bücher, aus denen er als Autodidakt sich in das klassische Altertum einarbeitete. Zuerst wagte er noch nicht seinen Abdrücken einen eigenen Text beizugeben, sondern wandte sich an den berühmten Philologen Christ. 1755 erschien das erste Tausend Abdrücke mit lateinischem Texte von Christ, 1756 das zweite, endlich 1763 das dritte mit Text von Heyne. Allein diese lateinischen Texte befriedigten den Herausgeber gar nicht: er wollte ja zu allernächst den lebenden Künstlern ein Werk an die Hand geben, aus dem sie endlich die wirkliche, die unverfälschte antike Kunst kennen lernen sollten. Er entschloss sich eine neue Auswahl von 2000 Abdrücken mit eigenem deutschem Texte erscheinen zu lassen. Sie erschien 1767 als „Daktyliothek, das ist Sammlung geschnittener Steine aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler“. 1776 liess er hierzu noch ein „Supplement“ von 1049 Abdrücken folgen. Das Tausend Abdrücke kostete bei ihm 30 Dukaten (in Rom nach seiner Angabe 50); er stellte sie aus einer sächsischen Talkerde, die er mit Hausenblase versetzte, her. Die Abdrücke der von mir gesehenen Exemplare der Daktyliothek sind indes alle recht stumpf und geben die feineren Schärfen der Originale nicht wieder. Der Text liefert gewissenhafte Angaben über Material und Besitzer, sowie eine Erklärung, und Lippert's deutsche Deutungen treffen viel öfter das richtige als die lateinischen Christ's. Lippert beweist gesunden Sinn, gutes Auge und eine sehr anerkennenswerte Belesenheit in den Alten. Die Auswahl der Gemmen zeugt von einer gewissen Kritik, wenn auch er natürlich im Banne der Zeit noch viele moderne Arbeiten als antik aufnahm. Die Daktyliothek wurde in Deutschland besonders für Kunst- und Gelehrtenschulen viel gekauft. Justi urteilt, dass wohl alles, was Winckelmann von Italien aus über griechischen Stil lehrte, ohne Lippert's Werk leerer Schall geblieben wäre.

Der Baron Philipp von Stosch[1] hatte nach jenem glänzenden Jugendwerke, das wir oben S. 409 f. besprachen, nichts mehr veröffentlicht, um so eifriger aber gesammelt. Kurz vor seinem Tode war Winckelmann von Rom aus, begierig von diesem Nestor der praktischen Denkmälerkunde zu lernen, mit ihm in Korrespondenz getreten. Die Folge war, dass Stosch auf dem Totenbette (1757) bestimmte, es möge Winckelmann einen catalogue raisonné der von ihm hinterlassenen Sammlung von geschnittenen Steinen machen. Winckelmann kam dann auch nach Florenz, beendete die Arbeit aber erst in Rom, die 1760 erschien als „Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch par M. l'abbé Winckelmann“, französisch geschrieben[2], weil der nächste Zweck der einer Reklame für den Verkauf war. Die Sammlung

[1] Vgl. zum Folgenden insbesondere C. Justi, Winckelmann 2, 227 ff.

[2] Das Französisch war durchgesehen von dem Franzosen St. Laurent, der auch den ganzen Abschnitt über die Schiffe und Vasen verfasst hat. — Zur genaueren Entstehungsgeschichte des Werkes vgl. besonders den Briefwechsel zwischen Winckelmann und Muzel-Stosch.

war sehr reich (3444 Nummern); allein sie enthielt doch lange nicht mehr alle die vortrefflichen Gemmen, die Stosch während seiner langjährigen Sammelthätigkeit einmal besessen hatte, da er viele und gerade beste Stücke zu Lebzeiten verkauft hatte. Es darf, obwohl sich Winckelmann selbst nicht klar darüber äussert, als sicher angenommen werden, dass die Anordnung der Gemmen in der Hauptsache ebenso wie die Benennung der dargestellten Figuren noch von dem alten Stosch selbst herrührte.[1] Winckelmann hat, obwohl er lange genug in Florenz im Hause des Neffen und Erben des Stosch war, die Originale kaum studiert. Er hat in der Hauptsache nach dem ihm vorliegenden Verzeichnis und nach Abdrücken gearbeitet. Hierdurch erklärt sich gewiss ein guter Teil der zahlreichen auffallenden Ungenauigkeiten. Winckelmann war damals indes noch Anfänger; mit Gemmenoriginalen hatte er sich noch gar nicht beschäftigt. Wenn aber etwas Zeit und Ruhe und ständige Uebung braucht, so ist es das Verständnis der Gemmen. Sich voll und selbständig einzuarbeiten in dies Gebiet, hat Winckelmann damals nicht versucht. Und ihm wie seiner ganzen Zeit lag es überhaupt noch völlig fern, sich in der Weise direkt in das Objekt zu vertiefen und es derart genau in sich aufzunehmen, wie wir dies heute thun und verlangen. Man begnügte sich noch mit flüchtigeren Blicken aus der Ferne und verarbeitete nur die Gedanken, welche diese anregten. Es fiel Winckelmann nicht ein und konnte ihm noch gar nicht einfallen, sich etwa selbständig ohne Rücksicht auf die Anordnung und Deutung des Stosch über die Originale zu machen und diese nach eigenen Gesichtspunkten neu zu ordnen und sie neu zu beschreiben. Er begnügte sich mit Bearbeitung des Stoschischen Verzeichnisses und suchte nach der Weise der Zeit durch Aufdeckung antiquarischer Merkwürdigkeiten, wie des Fusseisens der Reiter, oder gelehrter seltener Darstellungen, wie eines angeblichen Jupiter muscarius, Cupido κλῃδοῦχος oder Jupiter bei der Semele[2] Aufmerksamkeit zu erregen. Worin er seine wirkliche Grösse und Eigenart allein zeigte, das waren die Zusätze, in denen er seiner vollen Begeisterung über einige Stücke, insbesondere solche von weicher, zarter, idealer Schönheit Ausdruck lieh und diejenigen, wo er Winke zur Scheidung und Charakteristik verschiedener Kunstperioden gab.

In meiner neuen Beschreibung der die Stoschische enthaltenden Berliner Sammlung habe ich nachgewiesen[3], dass Winckelmann nicht weniger als 302 Glaspasten ausdrücklich als antike bezeichnet, die vielmehr modern sind. Es fragt sich, ob die Bezeichnung dieser Pasten als antike schon in dem Stoschischen Verzeichnis gegeben und nur von Winckelmann daher entnommen war. In diesem Falle müssten wir dem alten Stosch die Absicht eines Betruges zuschreiben; denn er hatte jene Pasten selbst machen lassen und musste genau wissen, dass sie modern sind. Es ist mir indes nicht wahrscheinlich, dass jene Bezeichnungen auf Stosch selbst zurückgehen. Der von mir im Vorwort meiner Beschreibung S. VI erwähnte Fall, wo der moderne Glasabguss der einen Seite eines und desselben antiken Steines von Winckelmann als modern, der der anderen Seite (unter anderer Rubrik eingeordnet) als antik bezeichnet wird, spricht entschieden dagegen. Stosch würde doch beide Seiten als antik oder modern bezeichnet haben. Ebenso deutlich spricht der von mir im Jahrb. d. Inst. 1888, S. 135 besprochene Fall: Stosch konnte unmöglich den modernen Glasabguss eines von ihm selbst in

[1] Vgl. Justi a. a. O. Tölken in seinem Verzeichnis, Vorrede S. XXII.

[2] So deutete Winckelmann (nach Stosch's Vorgang?) die Paste unserer Tafel XXXVI, 20, wo er die Ameisen für Blitze ansah, ein durch flüchtiges Sehen verursachter Fehler, den ihm, wie so viele andere Fehler, bis in neueste Zeit zahlreiche Gelehrte nachgeschrieben haben.

[3] Vorwort S. VI.

seinem Werke über die Steinschneider publizierten und sogar in Florenz befindlichen Steines als antik ausgeben. Dass es bei Winckelmann geschah (dem die Späteren folgten), war bei dem Neuling auf diesem Gebiete begreiflich; hat doch Winckelmann sogar die Inschrift auf jener Paste übersehen, wegen deren allein sich Stosch den Abguss hatte machen lassen. Allerdings haben die von Winckelmann fälschlich als antik bezeichneten Pasten zumeist eine recht geschickt nachgeahmte absichtliche Korrosion, welche sie antiken sehr ähnlich macht, und es bedarf schon sehr eindringender Schulung des Auges, um sie zu unterscheiden. Allein es mag sie Stosch so haben herstellen lassen, damit sie besser in die Sammlung der antiken passten, ohne einen Betrug damit zu beabsichtigen. Dass der Erbe aber das Interesse hatte, möglichst viel antike Stücke zu besitzen, ist begreiflich. So mag er mit Winckelmann unter den von Stosch wohl gar nicht genau verzeichneten Pasten selbst nach Gutdünken die Scheidung von echten und neuen vorgenommen haben, wobei dann die Unerfahrenheit beider jenes Resultat zur Folge hatte. Charakteristisch ist, dass Winckelmann zur Zeit seiner Anwesenheit in Florenz nicht einmal das dortige Kabinet genau studiert zu haben scheint; er würde sonst dort die antiken Originale noch zu manchen der von ihm beschriebenen Pasten gefunden haben (vgl. z. B. den im Texte zu unserer Tafel XXI, 5 bezeichneten Fall).

Der Winckelmann'sche Katalog hatte, obwohl er ohne Abbildungen war, doch einen grossen Erfolg; man besass bis dahin etwas Aehnliches nicht; als Privatsammlung, die alle Gebiete der Glyptik umfasste und so vollständige Reihen von Darstellungen aus Götterlehre, Heldensage u. s. w. enthielt, war die Stoschische eben einzig.

Winckelmann hat auch in seinen späteren Werken öfter Gebrauch von den Gemmen gemacht, insbesondere den Stoschischen, und hat in seinen Monumenti inediti an 60 Stück herausgegeben; doch ist er über das von ihm schon in der Description Gebotene nicht wesentlich mehr hinausgekommen.

In der chronologischen Folge der Erscheinungen fortfahrend, nennen wir zunächst des alten Gori 1767 zu Venedig erschienene „Dactyliotheca Smithiana". Es war wieder ein Werk von prachtvoller Ausstattung, allein von recht geringem Werte. Der erste Band enthält die Gemmensammlung, die der englische Konsul in Venedig, Joseph Smith, sich erworben und dann an den König von England verkauft hatte. Es sind 100 Blätter mit reich ausgeführten, aber charakterlosen Stichen je einer Gemme; es ist viel Modernes darunter, das Gori kritiklos wie immer ausführlich kommentiert; ferner einige moderne Kopieen bedeutender echter Gemmen; das Antike ist gering und unbedeutend. Der zweite Band enthält die ausführliche „historia glyptographica", und zwar ein Verzeichnis angeblich antiker Steinschneider, kurz und kritiklos; dann ein Verzeichnis zweifelhafter Künstler und dann angeblich auf Steinschneider sich beziehende antike Inschriften und Zeugnisse, wobei alles mögliche Ungehöre gesammelt wird, und endlich ein Verzeichnis neuerer Steinschneider.

Eine Wirkung von Lippert's Daktyliothek in Deutschland war die 1768 erschienene Schrift „Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke von Herrn Klotz", ein gutgemeintes Buch, aus dem eine echte Begeisterung für die in den Gemmen liegende Fülle von Schönheit und Anmut und Belehrung spricht. Freilich war sein Verfasser kein gründlicher und kein klarer Kopf; er ist oberflächlich ungenau und phrasenhaft, und seine Gedanken bezieht er von Anderen, insbesondere von Lippert und Winckelmann. Er beging die Thorheit Lessing zu reizen; er musste sie schwer büssen. Wir aber verdanken dieser Unbesonnenheit des Klotz die prächtigen „Briefe antiquarischen Inhalts" von Lessing,

Muster scharfsinniger Kritik und methodischer Untersuchung. Dazu kommen die später aus Lessing's Nachlass erschienenen „Entwürfe zur Fortsetzung der Briefe" und die „Collectaneen zu den ant. Briefen". Abgesehen von ihrer litterarhistorischen Bedeutung haben die Briefe auch einen dauernden wissenschaftlichen Wert; über manche dunklen Punkte der Gemmenkunde besitzen wir nichts Gründlicheres und Besseres als was Lessing vorgebracht hat.

In England erschien um diese Zeit ein für die dort von den deutschen so völlig verschiedenen Verhältnisse sehr charakteristisches Werk, das sich an den grossen Kreis der vornehmen kunstliebenden Lords wendete: „a select collection of drawings from curious antique gems, most of them in the possession of the nobility and gentry of this kingdom, etched after the manner of Rembrandt by T. Worlidge, painter, London", zuerst 1754—57, dann in zweiter Auflage 1768, zwei Bände mit zusammen 180 Tafeln (für 18 guineas) mit je einer Gemme in reich ausgeführter sorgfältigster feinster Radierung, aber freilich mit starker Modernisierung in der Richtung auf moderne süsse Eleganz. Es sind wirklich künstlerische Arbeiten, und der Herausgeber konnte wohl im Vorwort sagen, dass alle bisherigen Gemmenstiche unkünstlerischer Art seien; denn hier war zum ersten Male versucht, nicht die Antike bloss gegenständlich wiederzugeben, sondern auf ihrer Grundlage ein selbständiges reizvolles Kunstwerk zu schaffen. Die ausgewählten Gemmen sind meist feine Stücke englischen Privatbesitzes. Der Text aber ist ganz elend und dilettantisch („a popular explanation" nennt ihn der Verfasser).

Weil von verwandter Art erwähnen wir gleich hier das in der Mitte der achtziger Jahre in London erschienene Werk „Collection of 50 prints from antique gems in the collections of the Earl Percy, the hon. C. F. Greville and T. M. Slade Esqu., engraved by Mr. John Spilsbury (ohne Jahr, doch sind die Blätter datiert 1781—84). Text fehlt hier ganz. Die Radierungen sind auch hier sehr fein ausgeführt, aber stark modernisiert in einem süsslichen Stil. Die Auswahl enthält nichts Bedeutendes.

In Rom handelte damals ein gewisser Christian Dehn[1] mit Gemmenabdrücken; er war geschickt in Anfertigung von Gemmenpasten und Abdrücken aller Art; in Winckelmann's Briefen pflegt er nur Christian genannt zu werden. Er war ehemals Kammerdiener des Barons von Stosch in Florenz gewesen und vertrieb nun in Rom Abdrücke aus den Glaspasten des Stosch, von denen er sich Schwefelformen gemacht zu haben scheint.[2] Endlich liess er, wohl durch Lippert angeregt, einen Katalog zu seiner Abdrucksammlung machen, der unter dem Namen Fr. Maria Dolce und dem Titel „descrizione istorica del museo di Cristiano Denh", Roma 1772, in drei Quartbänden erschien. Es ist eine gänzlich kritiklose und wertlose Arbeit, die in Rom indes dem jungen Ennio Quirino Visconti zugeschrieben wurde.[3]

An die Gemmen liebende, Rom immer zahlreicher besuchende vornehme Welt, nicht an die Gelehrten wandte sich der römische Verleger Monaldini mit seinem 1781—88 in drei grossen Foliobänden erschienenen „Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus dactyliothecis selectarum cum explicationibus, Romae, sumptibus Venantii Monaldini bibliopolae". Gori hatte eine Auswahl von Gemmen aus verschiedenen Sammlungen nach seinen Abdrücken

[1] Sein Name ward in Italien auch Denh, Dhen und Dehen geschrieben.

[2] Vgl. Justi in Lützow's Zeitschrift 1872, S. 339 und Visconti, opere varie II, 134, wo es heisst, seine Gemmenformen seien „repliche dei vetri del Barone di Stosch".

[3] Vgl. H. K. E. Köhler's gesamm. Schriften 3, S. 4.

Muster scharfsinniger Kritik und methodischer Untersuchung. Dazu kommen die später aus Lessing's Nachlass erschienenen „Entwürfe zur Fortsetzung der Briefe“ und die „Collectaneen zu den ant. Briefen“. Abgesehen von ihrer litterarhistorischen Bedeutung haben die Briefe auch einen dauernden wissenschaftlichen Wert; über manche dunklen Punkte der Gemmenkunde besitzen wir nichts Gründlicheres und Besseres als was Lessing vorgebracht hat.

In England erschien um diese Zeit ein für die dort von den deutschen so völlig verschiedenen Verhältnisse sehr charakteristisches Werk, das sich an den grossen Kreis der vornehmen kunstliebenden Lords wendete: „a select collection of drawings from curious antique gems, most of them in the possession of the nobility and gentry of this kingdom, etched after the manner of Rembrandt by T. Worlidge, painter, London“, zuerst 1754—57, dann in zweiter Auflage 1768, zwei Bände mit zusammen 180 Tafeln (für 18 guineas) mit je einer Gemme in reich ausgeführter sorgfältigster feinster Radierung, aber freilich mit starker Modernisierung in der Richtung auf moderne süsse Eleganz. Es sind wirklich künstlerische Arbeiten, und der Herausgeber konnte wohl im Vorwort sagen, dass alle bisherigen Gemmenwerke unkünstlerischer Art seien, denn hier war zum ersten Male versucht, nicht die Antike bloss gegenständlich wiederzugeben, sondern auf ihrer Grundlage ein selbständiges reizvolles Kunstwerk zu schaffen. Die ausgewählten Gemmen sind meist feine Stücke englischen Privatbesitzes. Der Text aber ist ganz elend und dilettantisch („a popular explanation“ nennt ihn der Verfasser).

Weil von verwandter Art erwähnen wir gleich hier das in der Mitte der achtziger Jahre in London erschienene Werk „Collection of 50 prints from antique gems in the collections of the Earl Percy, the hon. C. F. Greville and T. M. Slade Esqu., engraved by Mr. John Spilsbury (ohne Jahr, doch sind die Blätter datiert 1781—84). Text fehlt hier ganz. Die Radierungen sind auch hier sehr fein ausgeführt, aber stark modernisiert in einem süsslichen Stil. Die Auswahl enthält nichts Bedeutendes.

In Rom handelte damals ein gewisser Christian Dehn[1] mit Gemmenabdrücken; er war geschickt in Anfertigung von Gemmenpasten und Abdrücken aller Art; in Winckelmann's Briefen pflegt er nur Christian genannt zu werden. Er war ehemals Kammerdiener des Barons von Stosch in Florenz gewesen und verkaufte nun in Rom Abdrücke aus den Glaspasten des Stosch, von denen er sich Schwefelformen gemacht zu haben scheint.[2] Endlich liess er, wohl durch Lippert angeregt, einen Katalog zu seiner Abdrucksammlung machen, der unter dem Namen Fr. Maria Dolce und dem Titel „descrizione istorica del museo di Cristiano Denh“, Roma 1772, in drei Quartbänden erschien. Es ist eine gänzlich kritiklose und wertlose Arbeit, die in Rom indes dem jungen Ennio Quirino Visconti zugeschrieben wurde.[3]

An die Gemmen liebende, Rom immer zahlreicher besuchende vornehme Welt, nicht an die Gelehrten wandte sich der römische Verleger Monaldini mit seinem 1781—88 in drei grossen Foliobänden erschienenen „Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus dactyliothecis selectarum cum explicationibus, Romae, sumptibus Venantii Monaldini bibliopolae“. Gori hatte eine Auswahl von Gemmen aus verschiedenen Sammlungen nach seinen Abdrücken

[1] Sein Name ward in Italien auch Denh, Dhen und Dehen geschrieben.

[2] Vgl. Justi in Lützow's Zeitschrift 1872, S. 339 und Visconti, opere varie II, 134, wo es heisst, seine Gemmenformen seien „repliche dei vetri del Barone di Stosch“.

[3] Vgl. H. K. E. Köhler's gesamm. Schriften 3, S. 4.

TAB. II.

IVPITER INFANS.

Vin. Brenna del. Joan M. Cassini Som. inc.

FIG. 212. NOVUS THESAURUS GEMMARUM BD. I, TAF. 2.

FIG. 213. NOVUS THESAURUS GEMMARUM BD. III, TAF. 78.

zeichnen lassen; diese Zeichnungen erwarb nach dem Tode Gori's Monaldini. Er wollte aber etwas Ungewöhnliches und Auffallendes bieten. So liess er von seinen Stechern die Loggien des Raffael und die Ornamente der Titusthermen benutzen, um daraus grosse Rahmen für die Gemmenbilder zu erhalten. Von je zehn zu zehn Tafeln liess er den Rahmen wechseln. Kurze Erklärungen ohne Anspruch auf Gelehrsamkeit glaubte er selbst zufügen zu können. Dem ersten Bande schickte er als Prolegomena eine sehr unbedeutende Abhandlung von Passeri zu einem von diesem einst geplanten Gemmenwerke voraus. Der erste Band (1781) enthält 100 Tafeln mit offenbar grösstenteils echten, aber ziemlich unbedeutenden kleinen Gemmen und Pasten. Der zweite Band (1783), auch mit 100 Tafeln meist echter (z. T. Stoschischer) Gemmen, enthält als Frontispiz den damals der Academia etrusca von Cortona gehörigen, von mir im Texte zu unserer Tafel XXIII, 11 erwähnten gefälschten Skarabäus mit Namen des Apollodotos nebst einer Abhandlung von Amaduzzi, endlich von demselben einen Appendix mit Steinschneidernamen, aus den Saggi dell' academia di Cortona vol. IX abgedruckt, ein gänzlich wertloses Elaborat voll Unwissenheit. Der dritte Band (1788) enthält wieder ebenso viele meist echte Gemmen und Pasten; bemerkenswert ist, dass die Publikation viele Gemmen der bis dahin weniger beachteten frührömischen etruskisierenden Gattung enthält, welche das Publikum weniger, wohl aber den Gelehrten interessieren konnten, für den das Werk aber gar nicht bestimmt war. Angaben über Grösse, Material und Besitzer standen Monaldini nicht zur Verfügung. Wir haben, um von dieser durch ihre Ausstattung hervorragenden und für ihre Zeit so charakteristischen Publikation hier einen Begriff zu geben, zwei Blätter daraus reproduzieren lassen (Fig. 212 ist Nov. Thes. Bd. I, 2; es ist die Gemme unserer Tafel XXII, 16; Fig. 213 giebt Nov. Thes. Bd. III, 78, wozu vgl. unsere Tafel XXII, 47. 49; es ist eine Replik der Paste Berlin No. 736).

Macht diese Publikation wenigstens einen prächtigen gefälligen Eindruck, so ist dagegen des Abbate Raponi, dem Kardinal Boncompagni gewidmeter, in Rom 1786 erschienener Grossfolioband „Recueil de pierres antiques gravées concernant l'histoire la mythologie la fable les cérémonies religieuses les coutumes des anciens peuples“ etc. ein ganz abscheuliches schlechtes dilettantisches Machwerk, mit elenden überall her aus älteren Büchern reproduzierten Zeichnungen. Jede der 88 grossen Tafeln enthält eine Menge solcher Zerrbilder auf schönem Papier in luxuriösem Bande. Dass kritiklos viel Modernes eingemischt ist, versteht sich von selbst; Inschriften sind einfach weggelassen; natürlich fehlen auch Angaben über Material, Besitzer und Grösse; es sind zahlreiche Münzbilder mit untergemischt.

Um diese Zeit erlebte endlich auch der Abbate Dom. Aug. Bracci, der bittere Feind Winckelmann's[1], die Herausgabe seines seit 1756 begonnenen Werkes über die Gemmen mit den Künstlernamen (Memorie degli incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei con molti monumenti inediti di antichità, statue, bassirilievi, gemme, Firenze, vol. I 1784, II 1786). Hier konnte er endlich seine ganze Bosheit gegen den bereits längst dahingegangenen Winckelmann ausgiessen. Sein Werk ist prächtig, allein von recht geringem Wert. Er vermochte zu den von Stosch gesammelten Künstlergemmen nur ganz wenig Echtes hinzuzufügen (das beste war die Io des Dioskurides, unsere Tafel XLIX, 9), dagegen brachte er eine Menge Falsches und nicht auf Künstler Bezügliches; die von Stosch zugelassenen falschen Stücke dagegen hat auch er nicht ausgeschieden. Sein Text (lateinisch und italienisch) ist weitschweifig,

[1] Vgl. C. Justi, Winckelmann II, 270 ff.

geist- und kritiklos, obwohl ihm ein gewisses Streben nach Kritik[1] nicht abzusprechen ist. Zu den 70 dem Stoschischen Werke nachgezeichneten Tafeln fügte er 44 andere; sie sind alle in weichlicher charakterloser Manier gestochen, und zwar offenbar nach flauen Abdrücken (so ist Tafel 5 der Bart des Agathangeloskopfes unserer Tafel XLIX, 26 kaum angegeben); jede Platte hat dagegen ihre Dedikation an irgend einen reichen forestiere, der für diese Ehre die Kosten tragen musste.

In Paris erschien damals als charakteristisches Zeugnis für die Geltung der Gemmen in der vornehmen Welt sowohl wie für den lockeren Geschmack dieser Kreise das Buch ,,Monumens de la vie privée des douze Césars d'après une suite de pierres gravées sous leur règne, à Caprées, chez Sabellius 1780", mit 50 angeblichen Kameen griechischer Künstler, die mit Stellen lateinischer Autoren erläutert waren; eine zweite in der Schweiz erschienene Ausgabe brachte diese Stellen in Uebersetzung; Murr hat in seiner biblioth. glyptogr. p. 152ff. den Inhalt der Tafeln mit Behagen vollständig aufgeführt. Es sind nur moderne Erfindungen der denkbar obscönsten Art. Es folgten 1784, wieder mit 50 Tafeln, die ,,Monumens du culte secret des dames Romaines, à Caprée chez Sabellius"; hier waren wenigstens zum Teil antike Gemmen benutzt, wie ein Kameo des alten Mediceischen Besitzes in Neapel; so giebt auch Tafel 5 den antiken Stein unserer Tafel X, 15; das meiste ist aber auch hier moderne Erfindung.

Von ganz anderer ernsterer Art sind die Publikationen einiger grosser Sammlungen. In England liess der Herzog von Marlborough damals eine Auswahl von 100 Gemmen aus seiner reichen Sammlung stechen und in zwei Foliobänden herausgeben, die aber nicht in den Handel kamen (1780 und 1791).[2] Der Text war französisch und lateinisch. Das Werk wurde (mitsamt dem wertlosen Texte) 1845 wieder abgedruckt. Die Stiche hat Sal. Reinach, pierres gravées, 1895, pl. 109—119, reproduzieren lassen und sie mit eigenem kurzem Texte versehen. Die Abbildungen sind sehr ausgeführt und relativ recht treu und gut. Die zahlreichen modernen Stücke sind von den antiken natürlich nicht geschieden.

Um dieselbe Zeit ungefähr erschien ein anderes vornehmes Prachtwerk, eine Auswahl von 179 Gemmen aus der Sammlung des Herzogs von Orléans in grossen ausgeführten Stichen auf ebensoviel Tafeln (Descript. des princip. pierres grav. du cabinet du duc d'Orléans, I 1780, II 1784). Auch diese Stiche sind verhältnismässig gut; ebenso war es die Auswahl; denn obwohl die Orléans'sche Sammlung, die 1787 von der Kaiserin Katharina gekauft ward und sich jetzt in der Ermitage zu Petersburg befindet, an neueren Arbeiten ganz besonders reich war, sind hier doch die guten antiken weit in der Ueberzahl. Schlecht war nur der weitschweifige Text der beiden Herausgeber, der Abbés De La Chau und Le Blond. Sal. Reinach hat auch dieses Werk mit kurzem neuem Texte und verkleinerten Abbildungen wieder herausgegeben (pierres grav. 1895, pl. 123—131; p. 131ff.).

Auch die Kaiserliche Sammlung in Wien folgte dem anderwärts gegebenen Beispiele, und der Direktor des Kabinets, der grosse Numismatiker Eckhel, veröffentlichte 1788 eine Auswahl von 40 Gemmen in sorgfältig ausgeführten und für jene Zeit recht treuen Stichen auf ebensoviel Tafeln (Choix des pierres gravées du cabinet impérial des antiques). Die Auswahl umfasst natürlich die grossen Prachtkameen, dazu manche andere gute Steine; doch hatte selbst Eckhel noch nicht Kritik genug, um einige offenbare Renaissancearbeiten (wie

[1] Das Brunn, Gesch. d. Künstler II, 464 bei ihm anerkennend hervorhebt.

[2] Vgl. Story Maskelyne, the Marlbor. gems, introd. p. V. Sal. Reinach, pierres grav. p. 111f.

pl. 22. 36) auszuscheiden.[1] Sal. Reinach hat die Abbildungen verkleinert wiederholt und neuen Text dazu geliefert (pierres grav., 1895, pl. 1—4; p. 1 ff.).

1791 erschien in London in zwei Bänden französisch und englisch ein Katalog der 15833 Nummern umfassenden Abdrucksammlung, die der englische Steinschneider James Tassie zumeist mit Hilfe der Stoschischen Schwefel angefertigt hatte (vgl. oben S. 380, Anm. 1; der Titel lautet Catalogue raisonné d'une collection générale de pierres gravées antiques et modernes

Fig. 214.

moulées en pâtes de couleurs . . . par J. Tassie, mis en ordre et le texte rédigé par R. E. Raspe, London 1791). Der Text ist von 54 schlecht gezeichneten Tafeln begleitet. Er ist wissenschaftlich wertlos, obwohl er mit Prätension auftritt; wirkliche Kritik fehlt gänzlich, wenngleich sich der Verfasser den Anschein giebt, kritisch zu sein; wie leichtsinnig und willkürlich er dabei verfuhr, lehrt das von mir im Jahrb. d. Inst. 1888, S. 125 nachgewiesene Beispiel.

An das Ende des Jahrhunderts fällt die Vorbereitung eines grossen Prachtwerkes, das unvollendet blieb: der „Homer nach Antiken gezeichnet", den der Maler Tischbein, während er Direktor der Kunstakademie in Neapel war (1789—99), mit grossem Aufwande von Kunst und Mühe herzustellen unternahm. Es erschienen aber nur die ersten 6 Hefte 1801—4 und

[1] Gänzlich unwahr ist wie so oft die Behauptung H. K. E. Köhler's (ges. Schr. 3, 229), es seien fast alle Steine bei Eckhel neue Arbeiten. Vgl. Sal. Reinach, p. gr. p. 1.

Heft 7—11 mit Erläuterungen von Dr. Ludw. Schorn 1821—23. Wir entnehmen diesem Werke zwei Blätter, die wir in starker Verkleinerung wiedergeben (Fig. 214 und 215). Diese Bilder sind zwei Gemmen entlehnt; Fig. 214 stammt von einem frührömischen konvexen Steine, ähnlich Tafel XXVII, 48. 50, mit Odysseus, der dem Kyklopen den Becher reicht, während er den Schlauch auf dem Rücken trägt. Fig. 215 giebt eine Gemme des Typus unserer Tafel LXIII, 47 wieder (vgl. im Texte zu LXIII, 46). Man sieht, welche Umbildung der Künstler

Fig. 215.

mit dem einfachen Gemmenbilde vornahm. Diese prächtigen Stiche verfolgen dasselbe Ziel wie jene der Elisabeth Cheron am Anfange des Jahrhunderts, die damals solches Aufsehen erregten: aus den Gemmen konstruieren sie Gemälde. Das Tischbein'sche Werk steht freilich künstlerisch hoch über dem jener Dame; es hält sich von eigentlicher Willkür frei und ist ungleich tiefer eingedrungen in die Antike; die reiche Modellierung der Körper und der durchgearbeitete Ausdruck der Köpfe sind ganz Eigentum des Künstlers, der die Antike wirklich zu kennen und aus ihrem Geiste zu schaffen sich bemüht hat.

So bilden Tischbein's Zeichnungen nach Gemmen den glänzenden Abschluss einer Epoche, welche diese kleinen Denkmäler nicht als das was sie wirklich sind, sondern nur als Ersatz für verlorene grosse Werke der Antike zu betrachten liebte.

Ueber die Gemmenlitteratur des neunzehnten Jahrhunderts können wir uns kürzer fassen. Sie tritt an Umfang und Bedeutung weit hinter die ältere zurück.

Die grossen Prachtwerke hören jetzt ganz auf. Gleich zu Anfang des Jahrhunderts stehen die jetzt erscheinenden kümmerlichen Publikationen mit ihren trockenen ängstlichen Stichen in auffallendem Kontraste gegen die freie grosse glänzende Art der vorangegangenen Epoche.

Ein geringes Buch ist schon das von Miliotti, description d'une collection de pierres gravées au cabinet imp. de St. Pétersbourg, wovon nur der erste Band 1803 in Wien erschien; es enthält 126 leidliche vergrösserte Stiche und einen wertlosen unwissenschaftlichen Text.[1] — Vivenzio, gemme antiche per la più parte inedite, Roma 1809 ist ein Quartband mit 31 Gemmen auf ebensoviel Tafeln in schlechten Konturzeichnungen, ohne Angabe von Besitzer und Grösse; die meisten sind modern; der Text des guten Nolaners ist ganz dilettantisch. — Der fleissige Millin hat natürlich auch den Gemmen Aufmerksamkeit geschenkt; 1797 erschien von ihm eine „Introduction à l'étude des pierres gravées", die nach seinem Tode in neuer, von Roquefort besorgter Ausgabe in der „Introduction à l'étude de l'archéologie" 1826, p. 95 ff. wieder erschien; es ist eine sehr magere dürftige Behandlung des Stoffes in Katechismusart; ausführlicher sind nur die Steinarten und die Künstlersignaturen bearbeitet; bei letzterem Abschnitt hat Millin benutzt, was ihm Visconti mitgeteilt hatte; diese „osservazioni sul catalogo degli antichi incisori in gemme" wurden später in Labus' Ausgabe der Opere varie des E. Qu. Visconti vol. II, 1829, p. 115 ff. aufgenommen. Köhler (ges. Schr. 3, 7 ff.) urteilte sehr hart über diese Arbeit Visconti's, nicht mit Unrecht, da sie in der That schärfere Kritik durchaus vermissen lässt. Dagegen hat Visconti in der Sammlung von Abdrücken, die er (hauptsächlich aus der Dehn'schen Abdrucksammlung) für den Fürsten Chigi zusammenstellte und mit einem ausführlichen erklärenden Texte versah, der in den Opere varie II, 143—371 abgedruckt ist, gutes Urteil und Geschmack bewiesen. Es sind (mit dem Supplement) 654 Abdrücke, von denen die Originale und ihre Besitzer aber Visconti meist unbekannt waren. Der Text zeigt grossen Fortschritt gegen seine Vorgänger; so deutet er z. B. den Skarabäus unserer Tafel XVI, 54, den Winckelmann so sehr missverstanden hatte, schon im wesentlichen richtig (p. 184, No. 91). Auch Millin sammelte Abdrücke und bereitete ein grösseres Werk über unedierte Gemmen vor, von dem aber nur ein erster Band mit 62 Tafeln erschienen ist, indem die Fortsetzung durch den Tod des Verfassers gehindert ward (Pierres gravées inédites tirées des plus célèbres cabinets de l'Europe, publ. et expl. par A. L. Millin, Paris 1817). Sal. Reinach hat die Tafeln reproduzieren lassen und einen neuen Text beigegeben (pierres gravées 1895, pl. 120—122; p. 123 ff.). Die Tafeln sind sehr unerfreulich, steife trockene Umrisszeichnungen, die nicht einmal korrekt sind und von dem Stile erst recht keinen Begriff geben. Auch sind, wie es bei dem kritiklosen und nur sammeleifrigen Autor natürlich ist, eine Reihe von Fälschungen dabei (über pl. 58 vgl. Sal. Reinach; aber auch die Athenageburt pl. 56 ist sicher modern). — Das Museum Worsleianum, a collection of antique bassoril. busts statues and gems, London 1824, enthält im ersten Bande p. 103 ff. verschiedene nicht sehr bedeutende und viel mit Modernem untermischte Gemmen.

Starke Zweifel an der Echtheit grosser Mengen der die Kabinette der Sammler füllenden Gemmen waren im allgemeinen schon im 18. Jahrhundert mehrfach ausgesprochen worden, und schon damals pflegten diejenigen, welche die Kenner spielen wollten (wie z. B. der dilettantische

[1] Vgl. Sal. Reinach, pierres gr. p. 132 f. Die römische Institutsbibliothek besitzt ein Exemplar des seltenen Buches.

Raspe), leicht mit einer Verurteilung bei der Hand zu sein. Der stets zunehmenden Menge von Fälschungen gegenüber — „l'impostura ha ingombrate le collezioni di un numero immenso di moderni lavori", klagte damals Visconti (op. var. 2, 144) — musste als Reaktion ein steigender Skeptizismus folgen. Charakteristisch ist, wie der Herzog Ernst von Gotha zu Anfang des Jahrhunderts trotz der warmen Empfehlung Goethe's den Ankauf der Hemsterhuis-Gallitzin'schen Gemmen (die allerdings besonders viele Fälschungen enthielten) ablehnte: es war die jetzt eingerissene Zweifelsucht, es war das Auftreten der „Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft" durch Verdächtigen zu beweisen suchten, was den Herzog vom Kaufe abhielt (Goethe in Ueber Kunst und Altertum 4. Bd., 1. Heft, 1823, S. 152 ff.).

Diese Zweifelsucht mit der diktatorischen Kennermiene erreichte ihre höchste Höhe in dem zu Anfang des Jahrhunderts an der Akademie in St. Petersburg wirkenden deutschen (aus Sachsen gebürtigen) Gelehrten H. K. E. Köhler (1765—1838), dem die reichen Original- und Abdrucksammlungen der Ermitage zu Gebote standen. Er hat durch seine auf die Spitze getriebene Zweifelsucht ganz gewiss sehr anregend und zur Vorsicht mahnend gewirkt. Allein seine positiven Leistungen auf dem Gebiete der Gemmenkunde sind doch verhältnismässig gering. Er hätte eine Probe seiner Kritik zeigen sollen durch Herausgabe eines kritischen Kataloges einer Sammlung, etwa der Petersburger. Statt ein Werk von dauerndem Werte dieser Art zu geben, hat er eine Menge unbewiesener Verdächtigungen in die Welt geschleudert; in der leichtsinnigsten und gewissenlosesten Weise hat er mit der stolzen Miene eines unfehlbaren Kenners die echtesten Gemmen für gefälscht und ehrliche Leute für Betrüger erklärt. Er besass neben ausgedehnter Belesenheit auch eine gewisse praktische Kenntnis von den Gemmen, wodurch er vielen anderen Gelehrten überlegen war, und er hat ohne Zweifel gar manche treffende Beobachtung gemacht. Allein eine wirkliche Kennerschaft muss ich ihm absprechen; denn ein Kenner der antiken Kunst kann der niemals heissen, der schönste und echteste Werke, wie Köhler es gethan, als schlechte Fälschungen beschimpft. Wie sehr ihm Stilgefühl abging, zeigen am deutlichsten die entsetzlichen Karikaturen einiger etruskischer Gemmen in St. Petersburg, die er selbst gezeichnet und herausgegeben hat (ges. Schr. IV, Taf. 1) und seine geschmacklose Urteilslosigkeit in künstlerischen Fragen erhellt z. B. daraus, dass er es fertig brachte, jene wunderbar reine und hohe Schönheit der Gemme des Solon Tafel XXXVI, 30, die Winckelmann mit richtigem Gefühle erkannt und bewundert hatte, eine „elende Missgestalt" zu schelten (ges. Schr. 3, 138). Köhler fand indes nach seinem Tode einen blinden Anbeter in seinem Landsmanne Ludolf Stephani, der ebenfalls in St. Petersburg wirkte. Er gab Köhler's „gesammelte Schriften" heraus, deren dritter 1851 erschienener Band die im wesentlichen 1833 verfasste „Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler" enthielt, welche nur fünf Künstlersignaturen auf Gemmen als echt anerkennen wollte. Stephani fügte manche gelehrte Bemerkung hinzu und suchte Köhler's Ansichten vielfach noch mehr zu präzisieren, folgte ihm aber in allen Hauptsachen durchaus. In seinem zweiten 1859 erschienenen Bande der „Geschichte der griechischen Künstler" hat H. Brunn die Köhler-Stephani'schen Behauptungen einer vorurteilsfreien eindringenden Beurteilung unterzogen, die eine grosse Bresche in diese Burg der Verdächtigungen legte. In meinen Abhandlungen über die „Gemmen mit Künstlerinschriften" im Jahrbuch d. Instituts 1888 und 1889 habe ich dann weiter die Haltlosigkeit der meisten Köhler'schen Aufstellungen auf Grund des Studiums der Originale und Abdrücke nachgewiesen. Der vierte und fünfte Band der von Stephani herausgegebenen gesammelten Schriften Köhler's enthält seine „kleinen Abhandlungen

zur Gemmenkunde", die von 1794 beginnen. Die beiden bedeutendsten Abschnitte sind die „über den Sard, Onyx und Sardonyx der Alten" (1801) und die „über Käfer-Gemmen und etruskische Kunst" (aus dem Nachlass). Hier zeigt sich Köhler von seiner günstigsten Seite; jene erstere Abhandlung ist noch immer das Beste, das wir über den Gegenstand besitzen, und die letztere kommt in der Hauptsache schon zu einer richtigen Gruppierung der etruskischen Skarabäen (vgl. oben S. 180 Anm.).

Köhler stand abseits, isoliert von den übrigen Fachgenossen. Unter diesen, deren Centrum Rom war, wo 1828 das archäologische Institut gegründet ward, trat das Interesse an den Gemmen zwar im ganzen in den Hintergrund; doch derjenige unter ihnen, der eine umfassende Durchforschung aller Denkmälerkreise am ernstesten in Angriff nahm, Eduard Gerhard, hat auch die Bedeutung der Gemmen am wenigsten verkannt; freilich die künstlerische Form derselben trat für ihn ganz zurück hinter der Bedeutung des dargestellten Gegenstandes. Die Tafel 311 seiner „Antiken Bildwerke" mit „cerealisch-bakchischen Münz- und Gemmenbildern" ist charakteristisch für die Richtung seiner Studien. Auch seine in Berlin veröffentlichten Einzelabhandlungen in der von ihm herausgegebenen Archäologischen Zeitung und in den Schriften der Akademie (Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften, 1868) zeugen überall davon, wie er die Gemmen kannte und wie er das gegenständlich Interessante aus der Menge herauszufinden wusste. Durch Fälschungen liess er sich selten täuschen. Er sammelte auch selbst Gemmen, und sein nur aus interessanten guten Stücken bestehender Nachlass bereicherte später das Berliner Kabinett (vgl. Vorwort meiner Beschreib. S. IX).

Allein sein Hauptverdienst um die Gemmenkunde war, dass auf sein energisches Betreiben hin das römische Institut gleich zu Anfang seines Bestehens auch die Herstellung und den Vertrieb von Abdrücken aller neu auftauchenden wichtigeren Gemmen in den Kreis seiner Aufgaben zog. Dieses Ziel wurde auch in der ersten Epoche des Instituts, die seine leider längst dahingegangene wirkliche grosse Blütezeit war, in vortrefflichster Weise erreicht. Der geschickte römische Steinschneider Tommaso Cades stellte vorzügliche Abdrücke her; Gerhard, dem hierbei zunächst namentlich Kestner und Thorwaldsen und andere römische Kenner wie der Steinschneider Girometti u. a. beistanden, veranstaltete die Auswahl, die mit peinlicher Sorgfalt alles Verdächtige ausschloss und nur Bedeutungsvolles und Gutes aufnahm; insbesondere wandte man den den etruskischen Nekropolen in reicher Fülle entsteigenden Skarabäen die Aufmerksamkeit zu. Die Abdrücke wurden zu sehr mässigem Preise in Centurien veröffentlicht. Man gab zunächst nur ein kurzes Verzeichnis dazu und gedachte ausführlichere Erläuterungen in den Annali zu bringen, was aber nicht zur Ausführung kam. Es erschienen die ersten zwei Centurien 1831 mit kurzem Texte von Gerhard selbst (Bull. dell' Inst. 1831, 102ff.); dann schon 1834 zwei weitere Centurien mit kurzer Einleitung von Gerhard und Text von Cades (Bull. d. Inst. 1834, 113ff.). Nach Gerhard's Weggang von Rom kamen noch 1839 zwei Centurien heraus, die E. Braun mit einer von Gerhard's Sachlichkeit unvorteilhaft abstechenden Einleitung begleitete (Bull. d. Inst. 1839, 97ff.). Allein mit Gerhard war der rechte Eifer und Sinn für diesen Denkmälerzweig vom römischen Institute gewichen. Bald kümmerte man sich gar nicht mehr um die Gemmen und überliess das Sammeln und Vertreiben von Abdrücken den Steinschneidern und Händlern allein. Hätte das Institut das unter Gerhard's Leitung Begonnene fortgesetzt, würde der Wissenschaft eine Fülle wertvollsten Materiales erhalten worden und die Kenntnis der Gemmen nie so völlig geschwunden sein, wie dies nachher der Fall war.

Der Steinschneider Tommaso Cades stellte in dieser Zeit seine grosse Sammlung meist vorzüglicher Abdrücke her, die aber eine Masse von modernen Arbeiten mit den antiken untermischt enthielt. Er hatte sie nach Gegenständen geordnet; ein gedruckter Text ist nicht erschienen; es existiert nur ein handschriftlicher von Cades selbst[1], der über Besitzer und Steinart leider sehr oft keinen oder auch ungenauen Aufschluss giebt und im übrigen dilettantische Erklärungen enthält. Bei den Abdrücken ist zu beachten, dass Cades sich, wenn er nur stumpfe Formen hatte, allerlei Ueberarbeitung, auch z. B. der Inschriften, ja zuweilen selbst kleine Interpolationen erlaubte. Hier zeigt es sich wieder, wie nachteilig es war, dass er diese grosse Sammlung nicht auch unter wissenschaftlicher Aufsicht und Leitung des Institutes ausführte. Die Abdrücke von antiken Glaspasten sind regelmässig bei ihm überarbeitet, indem er die Spuren der Verwitterung beseitigte.

Erst als W. Helbig am römischen Institute wirkte, zeigt sich wieder eine Spur von Interesse für die Gemmen, das leider aber nur sehr vorübergehend war: 1868 erschien nach langer Pause eine siebente und leider letzte Centurie der „Impronte gemmarie dell' Instituto" (Bull. dell' Inst. 1868, 116). Sie war von dem Steinschneider Odelli gefertigt, der nach des Cades Tode dessen Thätigkeit fortsetzte. Die Abdrücke sind indes nicht so gut wie die des Cades. Einen besonderen Wert aber hat diese Centurie dadurch, dass sie von den besten der in Südrussland gefundenen und in der Ermitage bewahrten griechischen Gemmen Abdrücke bot. Nach Odelli's Tode ist selbst die Kunst der Gemmen-Reproduktion in Rom ausgestorben.

Die übrigen noch zu erwähnenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Gemmen-Litteratur in diesem Jahrhundert fassen wir nach Rubriken geordnet kurz zusammen.

Wir nennen zunächst Werke, die sich auf Sammlungen von Gemmen beziehen und ordnen dieselben nach den Ländern: Aus Italien ist so gut wie nichts zu nennen. Die grosse Gemmensammlung in Florenz, die neben Massen von Renaissancearbeiten auch zahlreiche und ganz vortreffliche antike Stücke enthält und die in diesem Jahrhundert noch (1862) durch Schenkung der Sammlung Currie einen erheblichen Zuwachs erhalten hat, ist immer noch ohne jede kritische Sichtung und ohne Katalog (vgl. oben S. 411). Dasselbe ist bei der nächst bedeutendsten Sammlung Italiens, der in Neapel der Fall, zu der nur ein sehr kurzes und unvollständiges Verzeichnis von Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildw. 1, 1828, S. 391 bis 424 existiert; auch sind einzelne Gemmen im Museo Borbonico publiziert; das in Documenti inediti III, 81—129 abgedruckte von 1830 stammende „inventario delle pietre incise del Museo Borbonico" ist ganz oberflächlich und wertlos. Sehr wenig gekannt ist die Sammlung der vatikanischen Bibliothek, die sowohl in ihrem museo profano wie im museo christiano Gemmen enthält, insbesondere einige gute Kameen und Rundwerke; Visconti soll einen Katalog gemacht haben, der verloren sein soll. Die früheren bedeutenden Privatsammlungen, wie die Strozzi'sche und Ludovisi'sche, sind aufgelöst. Die 1884 in Rom versteigerte Sammlung Al. Castellani enthielt unter anderem auch eine grössere Anzahl gewählter Gemmen, von denen Fröhner im Verkaufskataloge No. 934ff. ein kurzes Verzeichnis gegeben hat. Eine kleine Sammlung unbedeutender römischer Steine aus Luni beschrieb L. A. Milani, dattilioteca Lunese (in Museo ital. di ant. class. I, 1, 1884). Eine kleine Sammlung in Ravenna, fast nur christliche und späte

[1] Eine Abschrift des in der Institutsbibliothek zu Rom befindlichen Originales habe ich für das Berliner Antiquarium in den achtziger Jahren machen lassen.

Inschriftgemmen, beschreibt Le Blant in Mélanges d'archéol. et d'hist. III, 1883, p. 34 ff. (mit Tafel).

Unter den neuerdings in Italien dankenswerter Weise herausgegebenen handschriftlichen Inventaren älterer italienischer Sammlungen finden sich auch manche, die sich auf Gemmen beziehen. Besonders interessant ist das Inventar des Museums des ältesten grossen Gemmensammlers (vgl. oben S. 376), des Kardinals Pietro Barbo, späteren Papstes Paul II. von 1457 (Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia, vol. I, 1878, p. 5—21 Kameen, 22—54 Intagli; die lateinischen Beschreibungen sind ziemlich genau, doch griechische Inschriften werden nur als „litere grece" erwähnt); ferner der von Zoega verfasste genaue Katalog der „gemme ed amuleti" des museo Borgiano (Bd. III, p. 396—483, besonders orientalische und Abraxas-Gemmen); vgl. ferner Bd. II, p. 291—332 „gemme Estensi" von c. 1822; p. 182 ff. museo Carpegna mit vielen Gemmen u. a. Wichtig sind das Inventar der Gemmen Orsini's, das Mélanges d'arch. et d'hist. 1884, IV, 153 ff. publiziert ist, sowie die Inventare der Medici, die Müntz bekannt gemacht hat (vgl. oben S. 376, Anm. 2).

In Frankreich besitzt die grosse Sammlung der Bibliothèque nationale seit 1858 einen Katalog von Chabouillet (catal. général et raisonné des camées et pierres gravées de la bibl. imp.), der unter No. 1—2536 erst die Kameen, dann die Intagli verzeichnet und teilweise ausführlicher erläutert. Es ist indes eine flüchtige unkritische Arbeit. Dass mykenische Gemmen, die damals noch nicht bekannt waren, als „travail de l'Inde" aufgeführt werden (No. 1218. 1219), mag hingehen; aber es werden viele moderne Arbeiten als antik beschrieben und gerade solche (wie No. 1752) mit Bezeichnungen wie „excellent travail grec" hervorgehoben; die Beschreibungen sind sehr ungenau. Die grossartige Schenkung des Herzogs von Luynes, eine herrliche Sammlung namentlich älterer Gemmen, ist in diesem Kataloge noch nicht enthalten. Dagegen ist die neueste Schenkung an das Kabinett, die feine gewählte kleine Sammlung des Herrn Pauvert de la Chapelle, soeben in einem besonderen schön ausgestatteten und gut illustrierten Kataloge von Babelon (collection Pauvert de la Chapelle, intailles et camées, 1899) in würdigster Weise publiziert worden. Ueber die Kameen des Kabinetts hat Chabouillet in der Gazette archéol. 1885, 396; 1886, 16. 139. 169 ebenso weitschweifige wie kritik- und wertlose Studien veröffentlicht. Einen vollständigen ausführlichen neuen Katalog der Kameen mit Abbildung jeden Stückes hat neuestens Babelon gegeben (catalogue des camées antiques et modernes de la bibl. nat., mit 76 Tafeln, Paris 1897); eine Auswahl verschiedener Gemmen des Kabinetts findet sich in desselben Gelehrten „Le cabinet des antiques à la bibliothèque nat., choix des principaux monuments", 1887, mit schönen Abbildungen von Kameen und geringen Stichen von Intagli. — Die zahlreichen privaten Sammlungen, die in Frankreich gebildet oder aufgelöst wurden, haben nur wenig nennenswerte litterarische Erscheinungen hervorgerufen; von den vielen in Paris versteigerten Privatsammlungen, die Gemmen enthielten, existieren meist nur als einzige Erinnerung die flüchtigen ephemeren Auktionskataloge. Indes eine ausgezeichnete Beschreibung seiner eigenen kleinen in Asien gebildeten Sammlung hat der Graf A. de Gobineau veröffentlicht („catalogue d'une collection d'intailles asiatiques", in der Revue archéol. 1874; die Sammlung ward 1882 versteigert); sie sticht aufs vorteilhafteste von dem seichten urteilslosen Gerede eines Chabouillet ab; geradezu genial ist die Würdigung, die er einem mykenischen Goldring (unsere Fig. 25 oben S. 48) zu teil werden liess, indem er, ohne von Mykenischem etwas anderes als das Löwenthor zu kennen, hier eine Vorstufe hellenischer Kunst erkannt hat. In der grossen und prachtvollen von Ménant

herausgegebenen Sammlung orientalischer Gemmen des Herrn De Clerq in Paris (Ménant, coll. De Clerq) befinden sich auch manche griechische Stücke, die der Herausgeber nicht verstanden hat (vgl. oben S. 144, Anm. 1). Eine Auswahl der 1860 versteigerten Collection Fould hat nebst einem vollständigen Kataloge derselben Chabouillet in einem Prachtwerke publiziert: A. Chabouillet, description des antiquités et objets d'art du cabinet de M. Louis Fould 1861; pl. 8—10 enthalten fein ausgeführte, doch vielfach ungenaue Stiche von Gemmen; der Katalog beschreibt unter No. 902—963 Kameen, 964—1120 Intagli, 1459—94 Pasten; der Verfasser zeigt aber auch hier seine Unwissenheit und Kritiklosigkeit; ein spätrömischer Kameo, einen Löwen darstellend, No. 848, ist ihm altorientalisch; die Deutungen sind meist verkehrt (über einzelne Gemmen der Sammlung vgl. oben S. 205 Anm. zu Fig. 131; Tafel XXXI, 22 mit Nachtrag und Text zu Tafel XIV, 19). Die reiche 1865 versteigerte Sammlung Pourtalès ist eingehender beschrieben im Catal. des objets d'art et de haute curiosité qui comp. les coll. de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier, 1865, darin No. 1034—1293 die Gemmen. Ein anderer sorgfältigerer Auktionskatalog ist Lenormant, coll. A. Raifé, 1867, mit Gemmen No. 633—728; ferner de Witte, descr. de la coll. d'antiqu. de M. le vicomte Beugnot, 1840 u. a. (vgl. ein Verzeichnis mehrerer Gemmen enthaltender Auktionskataloge dieser Art bei Le Blant, 750 inscript. de pierres grav. p. 17). Von den Gemmen der noch bestehenden Sammlungen Bellon, Dannicourt und Dutuit habe ich keine genauere Kunde. Eine stattliche Gemmensammlung aus allen Perioden, doch zumeist der griechisch-römischen, war die des Herrn de Montigny, die 1887 versteigert wurde und aus der ich Einiges für Berlin kaufen konnte; der Verkaufskatalog mit sechs Tafeln ist von Fröhner (pierres gravées, collect. de M. de Montigny, Paris 1887). Die kleine aber ausgezeichnete Sammlung des Grafen Michel Tyszkiewicz, eines vortrefflichen Kenners der Gemmen, wurde 1898 in Paris versteigert; sie kam nach Boston. Der Verkaufskatalog von Fröhner giebt (No. 231—303) ein wie gewöhnlich sehr oberflächliches Verzeichnis, und nicht besser ist desselben Autors Publikation ausgewählter Steine der Sammlung in La collection Tyszkiewicz, choix de monum. antiques, München 1892 ff.

Die Gemmensammlung im Haag in Holland (2792 Stück), die manches gute Stück, aber besonders viele Renaissancearbeiten enthält, hat nur ein kleines geringwertiges Verzeichnis von de Jonge, notice sur le cabinet des méd. et pierres gravées 1823. Goethe hat diesen Katalog von de Jonge in Ueber Kunst u. Alterthum, 4. Bd., 3. Heft, 1824, S. 112 ff. besprochen, da er an der Hemsterhuis-Gallitzin'schen Sammlung, die in die des Königs der Niederlande gekommen war, persönlichen Anteil nahm. Ein „Supplément à la notice" von de Jonge erschien 1824. Ueber Inschriften auf den Haager Gemmen: L. Janssen, inscriptions grecques et étrusques des pierres gravées, Haag 1866; die Künstlerinschriften der Sammlung sind fast alle falsch. Eine sehr dankenswerte Sammlung von in den Niederlanden gefundenen römischen Gemmen hat derselbe L. Janssen veranstaltet in der Schrift: „Nederlandsch-Romeinsche Daktyliothek of verzameling der gegraveerde steenen van romeinsche afkomst, in het koninkrijk der Nederlanden gevonden", Leyden 1844, wozu 1846 ein erstes, 1852 ein zweites Supplement erschien; die Gemmen sind genau beschrieben und abgebildet, aber es sind fast nur ganz geringe, später römische Steine der gewöhnlichsten Art (Ausnahmen sind die schöne klassizistische Glaspaste No. 47, Dionysos mit Nike auf Viergespann, und die Mänade der Paste No. 54, sowie im 1. Suppl. No. 116, offenbar eine Kalathiskostänzerin vor Palladion, auf klassizistischer Paste, nach einem beschädigten Abdruck der verschollenen alten Sammlung Smetius abgebildet).

In der Schweiz besitzt Genf im Musée Fol eine hauptsächlich aus antiken Glaspasten bestehende Sammlung, von der es ausser einem Kataloge (Catal. du Musée Fol, antiquités, glyptique et verrerie, 2. partie, 1875) auch eine Publikation mit Kupferstichtafeln und ausführlichem Texte giebt (Le Musée Fol, choix d'intailles et de camées antiques, gemmes et pâtes, décrits par Walther Fol, 1875—1878). Es sind fast ausschliesslich römische Glaspasten, die der Herausgeber im Texte nur etwas seltsam bezeichnet; z. B. „Topaze · Romain · Intaille · Pâte" soll heissen „eine gelbe Glaspaste"; statt grüne oder blaue Paste sagt er „émeraude" und „saphir, intaille, pâte". Die Stiche sind stark vergrössert; sie genügen zur Bestimmung des Sachlichen, obwohl Missverständnisse genug vorkommen. Der Text ist dilettantisch.

In Deutschland steht natürlich die Sammlung in Berlin voran. Hier begnügte man sich zunächst mit der Winckelmann'schen Beschreibung der Stoschischen Sammlung. Diese ward auch wiederholt in Schlichtegroll's Choix des principales pierres gr. de la coll. Stosch, Nürnberg 1792—1805, wovon eine deutsche Ausgabe den Titel „Dactyliotheca Stoschiana" führt; die Stiche sind nach stumpfen Schwefelabdrücken gemacht. Indes 1835 erschien E. H. Tölken's „Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine der königl. preuss. Gemmensammlung", das auch die nicht-Stoschischen Gemmen enthielt, aber die Kameen und Ringe und das was Tölken für modern ansah ausschloss. Tölken hat das Verdienst, dass er sich durch die heftigen gegen die Echtheit mehrerer Stoschischer Gemmen gerichteten Angriffe des damals in besonderem Ansehen stehenden Köhler nicht einschüchtern liess, sondern ihm energisch antwortete. In seinem Kataloge hat er ferner einige der auffallendsten Irrtümer und Flüchtigkeiten Winckelmann's verbessert; auch hat er wenigstens die Skarabäen und „andere Werke des älteren Kunststils" ausgesondert; im übrigen aber ist freilich kaum ein Fortschritt gegenüber Winckelmann zu bemerken, weder in der Erklärung, noch in der Kritik. In Bezug auf die Pasten ist er Winckelmann's Angaben blind gefolgt und hat alle von diesem als „pâte antique" bezeichneten Stücke als antik aufgenommen (vgl. oben S. 416 f.). Die Benutzung seines Verzeichnisses ward erschwert dadurch, dass er dabei nicht einmal auf die Nummern bei Winckelmann, auf den er wähnte herabsehen zu dürfen, Bezug nahm (trotz aller Mahnungen Anderer, vgl. Panofka, Gemmen mit Inschriften S. 2 f.) und dass er keine Angaben über Litteratur hinzufügte. Tölken verzeichnete 3640 Intagli.

Ein vollständiges Verzeichnis aller Gemmen der mittlerweile stark angewachsenen Berliner Sammlung gab meine 1896 erschienene „Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium", die 11872 Gemmen umfasst, von denen 5515 auf 71 Tafeln abgebildet sind. Hier war zum ersten Male eine historische Anordnung ganz durchgeführt, und innerhalb der Epochen sind einzelne Gruppen nach Stil, Technik oder Material gebildet. Die Benutzer dieses Kataloges werden indes gut thun, im Zusammenhange mit diesem jeweils auch dieses vorliegende allgemeine Gemmenwerk zu Rate zu ziehen, weil dieses die notwendige Ergänzung zu jenem enthält und die Begründung vieler dort gegebenen Scheidungen erst hieraus erhellt; auch sind hier alle hervorragenderen Stücke der Berliner Sammlung noch einmal gegeben, wobei manches gegenüber dem Kataloge richtiger bestimmt und verbessert ist.

Von den zahlreichen übrigen kleineren Gemmensammlungen in Deutschland, wie denen in München, Dresden, Gotha, Leipzig (Stadtbibliothek), Kassel, Braunschweig, Hannover, Karlsruhe, Wiesbaden, existieren keine nennenswerten Publikationen. Die in Marburg an dem mittelalterlichen Grabmal der heiligen Elisabeth befindlich gewesenen, aber

meist gestohlenen und nur in Abdrücken erhaltenen Gemmen hat Creuzer 1834 und in zweiter Auflage 1847 im dritten Bande seiner Schriften zur Archäologie S. 339 ff. publiziert und ausführlich kommentiert, mit einer Einleitung über Gemmen überhaupt; es sind indes nur geringe späte Stücke. Die Universitäts-Sammlung in Göttingen ist beschrieben von Hubo, Originalwerke in d. archäol. Abteilung d. arch.-numism. Instituts der Univers. Göttingen, 1887, S. 55, No. 345—454 angeblich griechische (meist geringe spät-römische), S. 118, No. 726—739 etruskische, S. 141, No. 825—1372 römische Gemmen und Pasten. Wieseler, Göttingische Antiken 1857, S. 10 ff. mit Tafel und Bernh. Müller, dreizehn Gemmen der Göttinger Universitäts-Sammlung, 1891, haben einiges publiziert, indes nur geringwertiges gemeines Zeug. Die Sammlung Goethe's, die im Goethehause zu Weimar aufbewahrt wird, ist kurz beschrieben von Chr. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen, 2. Teil, 1848; wir haben, da mit dieser Sammlung noch ein besonderes persönliches Interesse, das an ihrem einstigen Besitzer verbunden ist, alle wichtigeren Stücke auf unserer Tafel LXII gegeben. Goethe hatte auch eine Zeit lang die Hemsterhuis-Gallitzin'sche Sammlung im Hause, die er selbst ordnete; sie kam später in das Kabinett des Königs der Niederlande (vgl. oben S. 428); Goethe schrieb über sie in der „Kampagne in Frankreich" und in „Ueber Kunst u. Alterthum", 4. Bd., 1. Hft., 1823, S. 152 ff. Eine bedeutende Privatsammlung war die der Frau Sibylla Mertens-Schaaffhausen in Bonn. Ihr Hauptbestandteil war die 1839 ihr zugefallene Sammlung des 1616 gestorbenen Nürnberger Patriziers Paulus von Praun; die aus 1626 Steinen und 250 Pasten bestehende Schaaffhausen'sche Sammlung ward 1859 nach England verkauft und dort zerstreut. Das beste Stück derselben (unsere Tafel VIII, 4) kam später durch Castellani in das British Museum. L. Urlichs publizierte 1846 „dreizehn Gemmen aus der Samml. d. Frau Sib. Mert.-Schaaffh." als Bonner Winckelmanns-Programm. Eine grössere und bessere Auswahl in guten Stichen veröffentlichte auf vier Kupferplatten C. W. King in „Antique gems, their origin, uses and value, 1860", die später in desselben „Antique gems and rings", 1872, vol. II wiederholt sind. — Eine zahlreiche, aber nur aus ganz geringen und schlechten römischen Gemmen bestehende Sammlung war die von Bergau in Nürnberg; sie ist kurz beschrieben mit Abbildung von 708 Stück von Al. Thiele, d. Samml. Bergau antiker vertieft geschn. Steine, Nürnb. 1885. Aus der sehr grossen Sammlung antiker, aber meist schlecht erhaltener Glaspasten Bergau's habe ich für das Berliner Kabinett eine Auslese gemacht (vgl. Vorwort der Beschr. S. IX).

Was Oesterreich betrifft, so ist die Wiener Sammlung, deren Stärke in den herrlichen Kameen liegt, kurz beschrieben von Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinetes, 1866, S. 409 ff.; die Kameen allein behandelt Arneth, d. antiken Cameen d. k. k. Münz- u. Ant.-Cab., 1849, mit 25 Tafeln eleganter, aber leerer charakterloser Stiche. Eine Auswahl der Gemmen in guter photographischer Abbildung giebt R. v. Schneider, Album d. Antikensammlung 1895, Tafel 39—44. — Die Sammlung des Ungarn F. Pulsky kam 1868 in Paris zur Versteigerung; das beste Stück war der Skarabäus unserer Tafel XX, 24, der in das British Museum kam, zugleich mit dem in der Pulsky'schen Sammlung besonders gerühmten Demetrios Poliorketes (jetzt Brit. Mus. No. 1526), der ganz und gar, nicht bloss die Inschrift, gefälscht ist; auch sonst enthielt die Sammlung viele Fälschungen. — Ueber Gemmen aus Dalmatien vgl. Oesterreich. Mitteil. 1885, S. 82 ff., über Gemmen mit Schrift der Sammlung Rollett (unbedeutend), ebenda 1886, S. 123 ff. Die Sammlung Biehler in Wien enthielt gefälschte Kameen (vgl. oben S. 361 Anm.) und viele andere Fälschungen, auch mit Künstlerinschriften, von Echtem nur Unbedeutendes (Katalog d. Gemmensamml. des Tobias Biehler, Wien 1871).

In Dänemark ist die stattliche gewählte und aus fast durchweg echten Stücken bestehende Sammlung Thorwaldsen in Kopenhagen sorgfältig beschrieben von L. Müller, description des intailles et camées ant. du musée Thorwaldsen, 1847 (mit 1695 Intagli und 133 Kameen). Von der Sammlung im kgl. Museum zu Kopenhagen giebt es noch keine Publikation.

In St. Petersburg ist die Sammlung der Ermitage von der grössten Bedeutung durch die in Südrussland ausgegrabenen griechischen Gemmen. Die älteren Funde sind publiziert in den Antiquités du Bosphore cimmérien mit Text von L. Stephani, die späteren in den Comptes rendus von L. Stephani. Dem Beispiele des letzteren, der die Wissenschaft durch Publikationen zu fördern so eifrig war, ist sein Nachfolger G. Kieseritzki leider nicht gefolgt, indem er die neueren Funde Südrusslands, die in die Ermitage fliessen, der allgemeinen wissenschaftlichen Benutzung zugänglich zu machen bisher durchaus versäumt hat. — In zweiter Linie ist die Ermitage bedeutend durch die übrige, in der Hauptsache aus den Erwerbungen Katharina's II. bestehende sehr zahlreiche Gemmensammlung. Von ihr giebt es keinen Katalog. Ein Hauptbestandteil war das cabinet d'Orléans, aus dem die von uns schon genannten Publikationen des vorigen Jahrhunderts (die pierres gr. d'Orléans und Caylus insbesondere) Vieles publizierten. Eine kurze Uebersicht der Sammlung hat H. K. E. Köhler in einem Aufsatze von 1794 gegeben (Ges. Schriften 3, S. 3 ff.), wo die Zahl der Gemmen schon als „gegen zehntausend" angegeben wird; es sollen an 15 000 sein. Eine kleine Auswahl von Kameen hat Stephani im Compte rendu pour 1881, Taf. 5, S. 76 ff. veröffentlicht. Die Sammlung ist an Kameen besonders reich; freilich sind weitaus die meisten davon neuere Arbeiten; denn man hat bei den Ankäufen dieser Sammlung überhaupt durchweg viel mehr nach glänzendem äusserem Ansehen als nach Echtheit und Bedeutung gefragt.

England ist ausserordentlich reich an Sammlungen wertvoller Steine des Altertums; publiziert aber ist verhältnismässig wenig. Von den Gemmen im Department of greek and roman antiquities des British Museum liegt seit 1888 ein Katalog vor (Catal. of engraved gems, verfasst von A. H. Smith, revidiert und mit einer Einleitung versehen von A. S. Murray); er umfasst 2349 Stück, wovon eine kleine Auswahl auf neun guten Tafeln abgebildet wird; unscheinbarere antike Pasten und geringere Steine sind vom Kataloge ausgeschlossen. In einer anderen getrennten Abteilung befindet sich die Glassammlung, wo in dem Vermächtnis von Felix Slade treffliche antike Gemmenpasten sich befinden. Getrennt ist auch die grosse Sammlung orientalischer Gemmen. — Ueber die königliche Privatsammlung in Windsor berichtet Fortnum in Archaeologia vol. 45, 1877, p. 1 ff. mit Abbildungen. — Von zwei kleinen Sammlungen in Cambridge giebt es illustrierte Kataloge von J. Henry Middleton: the Lewis collection of gems and rings in the possession of Corpus Christi College, 1892, mit einer Einleitung über Gemmen überhaupt; ferner: Descriptive catalogue of the engraved gems in the Fitzwilliam Museum (Sammlung Leake), Cambridge 1891 als Appendix zu The engraved gems of classical times. — Die kleine Sammlung des Harrow School Museum ist beschrieben von Cecil Torr 1887. — Eine wertvolle, besonders für die ältere griechische Zeit bedeutende Sammlung besitzt das Ashmolean Museum zu Oxford, wovon noch kein Katalog existiert. Ausgezeichnet ist die gewählte Privatsammlung von Arthur J. Evans bei Oxford. — Von den englischen Privatsammlungen ist die berühmteste, die Marlborough'sche, vortrefflich katalogisiert worden von M. H. Nevil Story Maskelyne, the Marlborough gems, 1870 („printed for private distribution"), mit einer Einleitung insbesondere über die von den Alten benutzten Steinarten.

Ein Auszug hieraus erschien 1875 bei der ersten Auktion der Sammlung, die damals als Ganzes von einem Herrn David Bromilow erstanden wurde, nach dessen Tode sie im Juni 1899 zum zweiten Male versteigert und diesmal weit zerstreut ward; auch hierzu erschien ein Auszug jenes Kataloges (mit Weglassung der meisten kritischen Angaben), dem in einer illustrierten Ausgabe eine Anzahl phototypischer Tafeln nach Kameen beigegeben wurde. Diese Sammlung hatte unter haltloser Zweifelsucht viel zu leiden; sie enthielt freilich sehr viele Renaissance- und neuere Arbeiten, aber auch manche vorzügliche antike Stücke wurden fälschlich selbst in dem guten kritischen Kataloge Maskelyne's als Renaissance bezeichnet; seltener war der umgekehrte Fall. Der Autor des Kataloges, der Professor der Mineralogie Story Maskelyne, besitzt selbst auf seinem Landsitze bei Swindon eine sehr gewählte Sammlung antiker Gemmen. — Die nächst der Marlborough'schen bedeutendste alte fürstliche Sammlung in England ist die des Herzogs von Devonshire (546 Stück) in Devonshire-house zu London; eine Publikation in Stichen ward im vorigen Jahrhundert vorbereitet, kam aber nicht zur Veröffentlichung (vgl. Mariette, traité I, p. 337. 455); in diesem Jahrhundert wurden 88 ausgewählte Stücke in einen Damenschmuck gefasst (vgl. darüber King, antique gems, 1860, p. 246 ff. 482 ff.). — Erst in neuester Zeit, mit viel Geschick und Geschmack, ist die Sammlung des Earl of Southesk zu Brechin in Schottland gebildet. Andere in der Litteratur bisher noch nicht vorkommende bedeutendere Privatsammlungen sind die des Sir Fr. Cook in Richmond, des Sir J. C. Robinson in London, des Herrn Ch. Newton Robinson ebenda, des Herrn Ionides in Brighton u. a. Ein illustrierter Auktionskatalog von ungenanntem Verfasser ist im Juni 1898 in London erschienen von „The Morrison collection of gems and antiquities." Das alte Beverley-Kabinett war durch einen Ankauf Katharina's II. um die in die Augen fallendere Hälfte vermindert worden; der Rest ist noch im Besitze der Familie Percy auf Alnwick Castle; von den besten Stücken existieren gute Abdrücke von Cades als „collezione Beverley", die auch in seine grosse Abdrucksammlung aufgenommen sind. Die Sammlung Carlisle ging 1890 in das British Museum über (vgl. Murray im Jahrb. d. Inst., Anzeiger 1891, S. 134 ff.). — Von älteren jetzt aufgelösten Sammlungen ist noch hervorzuheben die von B. Hertz, die um 2000 Gemmen enthielt, darunter 115 Skarabäen, die aus den grossen etruskischen Ausgrabungen der zwanziger und dreissiger Jahre stammten; der Hauptteil kam aus der 1844 in London versteigerten Sammlung des Dr. Nott, eines Arztes in Rom. Auch die Hertz'sche Sammlung wurde durch Auktion zerstreut; der Katalog (mit sechs Tafeln, die aber keine Gemmen enthalten) ist leider unwissenschaftlich (Catalogue of the collection of antiquities formed by B. Hertz, London 1851); Gerhard berichtete ausführlich über die Sammlung im Archäol. Anzeiger 1851, S. 91 ff. 107 ff. Zerstreut ist auch die Sammlung Rhodes; ausgewählte Stücke derselben gab King auf einer Kupfertafel (in Antique gems, 1860, pl. 5, wiederholt in Ant. gems and rings, 1872, II, copperpl. 5 am Ende, p. 80). Von der in England zerstreuten Poniatowski'schen Sammlung von Fälschungen, von der noch 1857 in London eine photographische Publikation erschien, war schon oben S. 382, Anm. 1 die Rede.

In Amerika ist mit der Sammlung Cesnola eine Anzahl guter, auf Cypern gefundener orientalischer und griechischer Gemmen nach New-York ins Metropolitan Museum gelangt; es existieren indes nur die schlechten und auch in den Fundangaben unzuverlässigen Publikationen Cesnola's darüber. Das Museum of fine arts zu Boston ist im Begriffe eine Sammlung allerersten Ranges zu werden auch in Bezug auf Gemmen; über die Erwerbungen giebt E. Robinson in den jährlichen Reports der Trustees eingehende Nachricht.

Nach diesem in zehn einzelnen Rubriken gegebenen Ueberblicke über die Sammlungen und ihre Publikationen erwähnen wir kurz die Werke neuerer Zeit, welche zusammenfassend über Gemmen handeln.

Die Schriften über Steinarten und Technik haben wir schon oben S. 384 Anm. 1 genannt. Die antike Glyptik im ganzen haben zum Gegenstande: die oben S. 423 schon genannte Schrift von Millin; ferner J. Gurlitt, über die Gemmenkunde, zuerst als Schulprogramm 1798, dann in Cornel. Müller's Ausgabe von J. Gurlitt's archäologischen Schriften, Altona 1831, S. 75 ff. durch Anmerkungen erweitert herausgegeben; es ist eine kurze Zusammenfassung „für die studierende Jugend"; doch ist im Schlussabschnitt, über Gemmenabdrücke, manche beachtenswerte Mitteilung. Viel umfassender ist Joh. Heinr. Krause, Pyrgoteles oder die edlen Steine der Alten im Bereiche der Natur und der bildenden Kunst mit Berücksichtigung der Schmuck- und Siegelringe, insbesondere der Griechen und Römer, mit drei Tafeln, Halle 1856 — ein sehr fleissiges, sorgfältiges Buch, das die litterarische Ueberlieferung über die antike Glyptik eingehend behandelt, auf erhaltene Denkmäler aber, die dem in Halle lebenden bescheidenen Gelehrten fast ganz fremd geblieben sind, nur sehr wenig und dann in recht ungeschickter Weise eingeht. Auf seiner Tafel I, 13 publiziert er noch den angeblichen Ring des Michelangelo (vgl. oben S. 377, Anm. 3) als antik!

In England hat der einst in Cambridge als fellow des Trinity College lebende C. W. King Jahrzehnte hindurch die Welt mit konfusen Büchern über Glyptik beschenkt; zuerst erschien 1860 von ihm „Antique Gems, their origin, uses and value as interpreters of ancient history and as illustrative of ancient art with hints to gem collectors", mit fünf Kupfertafeln von Gemmen der Schaaffhausen- und der Rhodes-Sammlung, sowie zahlreichen in den Text gesetzten Holzschnitten. Aus einzelnen Abschnitten dieses ersten Buches gestaltete der Autor im folgenden Jahrzehnt durch Erweiterung besondere Bücher. Aus dem Abschnitt über die Steinarten erwuchs „The natural history, ancient and modern of precious stones and gems and of precious metals", London 1865 (mit Textholzschnitten), wo die Steinarten in alphabetischer Ordnung besprochen werden. Aus dem Abschnitt über die mystischen Eigenschaften der Steine entwickelte sich das Buch „The Gnostics and their remains" (zuerst 1864, dann 1887) und aus dem Kapitel über die Geschichte der Glyptik das „Handbook of engraved gems" (zuerst 1866; eine zweite vermehrte Auflage von diesem erschien 1885 mit 87 Holzschnitttafeln). Speziell für den Amateur und Sammler bestimmte er sein — am meisten bekannt gewordenes — Buch „Antique gems and rings", das 1872 in zwei Bänden mit 56 Holzschnitt- und 10 Kupfertafeln erschien, die meist aus den früheren Büchern zusammengestellt sind. Die Abbildungen in diesen Büchern haben dadurch Wert, dass sie zu einem guten Teile Gemmen englischen Privatbesitzes wiedergeben. Allein sie sind durchweg sehr mittelmässig, ja oft abscheulich gezeichnet; nur für einfache geringe Gemmen erscheinen sie genügend. Auch pflegt nicht einmal die Grösse der Originale bezeichnet zu sein. Die Angaben über Material und Besitzer widersprechen sich öfter bei denselben Abbildungen in den verschiedenen Büchern des Autors, ein Zeichen von der auch sonst bei ihm herrschenden Konfusion. Inschriften sind öfter weggelassen (z. B. bei dem Achilleus des Pamphilos, ant. gems and rings pl. 43, 1 mit der naiven Textbemerkung „this gem is ascribed to an artist, Pamphilus" und der falschen Materialangabe „Sard"). Die Bücher haben alle einen dilettantischen Charakter; fast planlos schütten sie einen bunten Notizenkram aus; dass darunter sich manchmal auch etwas Gutes befindet, soll damit nicht geleugnet werden.

Andere über die Glyptik im ganzen handelnde neuere Schriften sind: Story Maskelyne in der Einleitung zu dem oben genannten Katalog Marlborough; A. S. Murray in der Einleitung zum Katalog des British Museum (1888), derselbe ferner im Artikel „Gems“ der Encyclopaedia Britannica vol. X und im „Handbook of greek archaeology“, 1892, p. 40—50 (Inselsteine), 146 ff. (Skarabäen, etruskische und altgriechische Glyptik). A. H. Smith, Art. scalptura in Smith, dict. of greek and rom. antiqu., 3. ed. 1891, II. Middleton, the engraved gems of classical times, Cambridge 1891; Babelon, la gravure en pierres fines, camées et intailles, Paris 1894, eine kurze Zusammenfassung, welche auch die neueren Zeiten behandelt. Von demselben Verfasser rührt der Artikel „Gemmae“ in Daremberg et Saglio, Dictionnaire de l'antiquité her. Ein hervorragend elendes und ganz wertloses Buch eines Dilettanten ist das von Sommerville, engraved gems, their history and place in art, Philadelphia 1889.

Ueber die Gemmen mit Künstlerinschriften haben nach H. K. E. Köhler (vgl. oben S. 424) insbesondere gehandelt: R. Rochette, lettre à Mr. Schorn, 2. éd. 1845; Clarac, catal. des artistes de l'antiquité 1849; Stephani, über einige angebliche Steinschneider des Altertums (Mémoires de l'acad. de St. Pétersbourg, 6. sér., vol. 8, 1851, S. 185) und in der Ausgabe der Gesamm. Schriften Köhler's Bd. 3, 1851, sowie in seinen Parerga archaeologica IV, S. 213; Tölken, Sendschreiben an die kais. Akademie zu St. Petersburg, Berlin 1840. H. Brunn, Geschichte der griech. Künstler Bd. 2, 1859, S. 443 ff. Endlich meine Abhandlungen „Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften“ im Jahrbuch des arch. Instituts 1888 und 1889 (vgl. oben S. 354).

Ueber andere Gemmen mit Inschriften handelten: Th. Panofka, Gemmen mit Inschriften in den kgl. Museen zu Berlin, Haag, Kopenhagen, London, Paris, Petersburg und Wien; mit 185 Bildwerken; Berlin 1852 (aus den Abhandl. d. Berliner Akad. 1851, S. 385—519), mit vier Kupfertafeln, von welchen drei Berliner Gemmen, eine auswärtige Stücke nach den in Berlin befindlichen Abdrücken geben. Es sind zumeist Besitzernamen, die Panofka in seiner bekannten phantastischen Weise mit den gewählten Bildern in die willkürlichste gesuchteste Verbindung bringt. Ueber die Inschriften der Haager Gemmen (meist gefälschte Signaturen) L. Janssen, inscript. grecques et étr. des pierres gravées du cab. du Roi des Pay-Bas, La Haye 1866. Eine sehr dankenswerte Zusammenstellung zerstreuter Gemmen-Inschriften gab Edm. Le Blant, 750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues (Mém. de l'Acad. des inscr. t. 36, I, 1896; vgl. meine Anzeige in Berl. philol. Wochenschr. 1897, Sp. 1587).

Die zahlreichen neueren Schriften und Abhandlungen, welche neben anderen Denkmälern auch Gemmen behandeln, können hier nicht aufgezählt werden; viele davon haben wir indes schon in diesem Buche, in diesem wie in dem Textbande zu citieren Gelegenheit gehabt. Nur einige Werke, in denen die Gemmen eine wichtigere Rolle spielen, seien hier noch hervorgehoben.

Der grosse Tafelband zu Lajard, culte de Mithra, mit sorgfältigen genauen Stichen, enthält neben den zahlreichen orientalischen auch, ebenso ungeordnet wie diese, einige altgriechische Gemmen. Lenormant's Prachtwerk „trésor de numismatique et de glyptique“ enthält manche fein ausgeführten Stiche von Gemmen. Die „Denkmäler alter Kunst“ von Otfr. Müller und Wieseler geben auch zahlreiche Gemmen in schlechten Abbildungen wieder mit Text von viel Gelehrsamkeit und wenig Kritik. Noch ungenügender und ganz kritiklos ist die Behandlung der Gemmen in den Schriften von Overbeck, die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis 1857 und Griechische Kunstmythologie 1871 ff. Wenig glücklich ist auch Bernoulli's Besprechung der römischen Porträtgemmen in der Römischen Ikonographie

(1882—1894). Vielfachen und geschickten Gebrauch von den Gemmen in sachlicher, aber nicht in stilistischer oder historischer Hinsicht machte O. Jahn in seinen Abhandlungen; viel mehr noch L. Stephani (besonders in den „Comptes rendus"), der sich vor allen anderen neueren Gelehrten durch seine umfassenden, auf die Originale, die Abdrucksammlungen und die treffliche Bibliothek in St. Petersburg gestützten Kenntnisse auf dem Gebiete der Gemmen auszeichnete.

Wir haben den ganzen Umkreis der Gemmen-Litteratur durchwandert. So reich sie auch, wenigstens im vorigen Jahrhundert, erscheinen mag, so arm ist sie doch im Verhältnis zur Fülle dessen, was das Altertum uns an glyptischen Arbeiten zu unserem Studium und zu unserer Freude hinterlassen hat. Dies alles einmal historisch zu verarbeiten, ward in dem vorliegenden Buche wenigstens der Versuch gemacht.

---

# NACHTRÄGE.

## Zur Einleitung: Der Orient.

**Zu S. 6 Anm.:** Vgl. die von W. H. Ward im American Journal of archaeology 1899, p. 13 ff. in Umrissskizzen publizierten hethitischen Cylinder mit Götterfiguren; ferner die beiden vortrefflichen photographisch abgebildeten hethitischen Cylinder mit Götterfiguren bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 3, 14. 15.

**Zu S. 7, Fig. 4 und Anm. 2:** Dieser Cylinder ist jetzt im Museum of fine arts zu Boston, vgl. Report of the trustees for 1898, p. 37, No. 15; Sal. Reinach in Revue archéol. 1898, vol. 32, p. 121, pl. 9; W. H. Ward in Amer. Journ. of arch. 1899, p. 36 (schlechte Abbildung und ganz ungenaue Beschreibung).

**Zu S. 7 f.:** Zu dem hier erwähnten Funde auf Cypern sind jetzt die überaus bedeutenden Funde der Nekropole von Enkomi bei Salamis zu fügen, welche den neuen Ausgrabungen der Engländer auf Cypern verdankt werden und welche ich im British Museum durch Gefälligkeit von A. S. Murray und A. H. Smith genauer studieren konnte (ein kurzer Bericht über dieselben von A. S. Murray, excavations in Cyprus 1896, im Journal of the R. Institute of Brit. architects 1899, VII, 2, 21 ff.; eine Publikation soll demnächst erscheinen; ein Verzeichnis der in Nicosia verbliebenen Funde bei J. L. Myres, catalogue of the Cyprus Museum, 1899, p. 182 ff.). Diese Funde haben meine im Texte oben gemachten Annahmen in wünschenswertester Weise bestätigt. In den Gräbern sind zusammen mit reichem Inhalte mykenischen Stiles auch Cylinder gefunden worden, und zwar solche der gewöhnlichen hethitischen Art mit flotter entwickelter Radtechnik und ihren charakteristischen rundlichen Formen; diese sind ohne Zweifel von Syrien importiert. Daneben aber fanden sich in dieser Nekropole auch einige babylonische Cylinder mit Keilschrift, welche die scharfen eckigen Formen des altbabylonischen Stiles zeigen, die von jenen rundlichen hethitischen sich sehr unterscheiden. Wahrscheinlich sind es ältere babylonische Stücke, die noch mit jenen hethitischen zusammen im Gebrauche waren, eine Thatsache, die ja auch unsere Tafel I, 7 bezeugt. — Es fanden sich ferner in jener mykenischen Nekropole Cyperns Cylinder jener S. 8 erwähnten ganz groben lokalen cyprischen Art mit in weichen Stein geschnittenen rohen Figuren. — Hervorzuheben ist, dass in dieser Nekropole durchaus noch nichts Assyrisches vorkommt, was ein wichtiger chronologischer Stützpunkt ist. Allerdings ist ein Cylinder gefunden worden mit einer angefangenen Figur in assyrischem Stil (abg. No. 747 auf Tafel IV der Publikation des British Museum, von der mir durch Gefälligkeit von A. S. Murray ein Probedruck vorliegt); allein, wie mir A. H. Smith aus dem Inventare mitteilte, ist dieser Cylinder nicht in einem Grabe, sondern „on the surface“, auf der Oberfläche gefunden.

## Zum I. Abschnitt: Die mykenische Epoche.

**Zu S. 13:** In neuerer Zeit bezeichnen Einige nur den letzten Abschnitt der Epoche, die wir hier die „mykenische" nennen, mit diesem Namen (so die Verfasser des Berichts über die melischen Ausgrabungen im Annual of the British school at Athens vol. IV); allein damit wird der falsche Schein erweckt, als ob mit diesem letzten Abschnitt etwas völlig Neues einträte und die wichtigste Periode der Kultur in Mykenä selbst, die der Schachtgräber, wird von der Bezeichnung „mykenisch" ausgeschlossen. Gewiss müssen einmal die einzelnen Abschnitte dieser weiten Epoche bestimmter getrennt und benannt werden; aber auch eine Gesamtbezeichnung, welche ihrer Einheitlichkeit Ausdruck giebt, ist nötig; als solche dient mir bis auf weiteres der Name „mykenisch".

**Zu S. 15, Z. 9:** Zu den hier genannten theräischen Funden kommen jetzt die melischen, über welche der vorläufige Bericht im Annual of the Brit. School at Athens IV vorliegt; hier sind die Anfänge der naturalistischen mykenischen Kunstart und deren Vorstufen reich vertreten.

**Zu S. 15, Z. 12 ff.:** Die eben genannten Funde von Melos haben für die hier genannten „Zusammenhänge und Uebergänge" der sog. vormykenischen und der mykenischen Kultur besonders reiches und wichtiges Material geliefert. Hier auf Melos sehen wir ebenso wie auf Thera die naturalistische „mykenische" Kunst nicht als etwas Fremdes gebracht, sondern selbständig in frischester Eigenart emporwachsen auf dem Boden der älteren Vorstufen. Neben die theräischen Wandmalereien mit der mykenischen Blüte (Myk. Vasen Taf. 12, 73. 74) stellt sich jetzt der prachtvolle melische Wandfries mit den fliegenden Fischen, das grossartigste Zeugnis der realistischen Kunstbegabung dieser Inselbewohner, der gegenüber jetzt Jeder begreifen muss, wie diese Kunstart selbst den Aegyptern imponieren musste.

**Zu S. 18:** Die oben genannten neuen Funde von Enkomi auf Cypern bestätigen nur den S. 18 den cyprischen Funden entnommenen Schluss, obwohl sie von den bisherigen Funden der Insel dadurch wesentlich verschieden sind, dass hier die Gegenstände mykenischen Stiles nicht als vereinzelte Importobjekte, sondern als eine Masse erscheinen[1], von der ein guter Teil, wie insbesondere die Goldbleche und Elfenbeingravierungen, sehr wahrscheinlich am Orte gemacht sind. An diesen Gegenständen nun zeigt sich, obwohl sie im ganzen durchaus mykenischer Art sind, doch ein viel stärkerer Einfluss von Syrien her als sonst jemals unter mykenischen Funden; hier kommen Ornamente syrischer ägyptisierender Art vor, die sonst unter mykenischen Dingen der Inseln und Griechenlands nie erscheinen. Die Nekropole gehört indes dem Ende der mykenischen Epoche an, und es ist ganz deutlich: hier haben Träger des mykenischen Stiles am Ende der Epoche gehaust, sind aber durch die Nachbarschaft unter einen starken syrischen Einfluss geraten, der in der Folge — dies zeigen die nächstfolgenden späteren Nekropolen Cyperns — hier den mykenischen Stil getötet hat, der bald nur noch in kümmerlichen Resten nachlebte. Ueber jene Träger mykenischer Kultur von der Nekropole Enkomi's (Salamis) vgl. unten S. 439f. Dass die Nekropole an das Ende mykenischer Epoche gehört, beweist allein schon die Thatsache, dass sie eiserne Messer enthält sowie bronzene Fibeln des auch von Mykenä bekannten ältesten Fibeltypus. — Charakteristisch ist, dass eigentliche mykenische Gemmen in dieser Nekropole fehlen; es fanden sich zwar einige linsenförmige

[1] Neben den mykenischen Vasen erschienen aber auch hier in den Gräbern die lokalen cyprischen (vgl. die im Katalog von Myres verzeichneten Gräber), wenn auch die mykenischen hier bedeutend zahlreicher sind als sonst und zu dominieren scheinen.

Achate und Karneole, allein ohne Gravierung. Dagegen enthielten die Gräber die schon oben bemerkten syrischen und lokalcyprischen Cylinder. Es ist klar, wie alle diese Thatsachen nur bestätigen, dass die mykenische Kunst eben von Haus aus von der syrisch-phönikischen total verschieden ist.

**Zu S. 20:** Die Blütezeit des mittleren Reiches in Aegypten fällt nach den neuesten Ermittlungen um 1900—1800. Diese Herabdatierung macht die S. 20 erwähnten Thatsachen der Gleichzeitigkeit gewisser frühmykenischer Funde mit dem mittleren Reiche ungleich verständlicher, als sie bei der früheren höheren Datierung dieser Epoche waren.

**Zu S. 20, Z. 5:** Zu den Fundstätten der hier genannten Vasengattung von Kamares auf Kreta ist jetzt Phylakopi auf Melos hinzuzufügen, wo die betr. Scherben wieder deutlich in tieferer Schicht als die dem Neuen Reich gleichzeitigen jüngermykenischen Gattungen gefunden wurden (Annual of the Brit. school IV, p. 47).

**Zu S. 21:** Ich muss es für entschieden irrig halten, wenn v. Bissing in den Athen. Mittheil. 1898, S. 250 mit Hilfe dieses Dolches der Aahotep beweisen will, dass der sogenannte „lebendige", d. h. der den mykenischen Werken nachgeahmte Stil auf ägyptischen Arbeiten der 18. Dynastie ein in Aegypten heimischer sei. Derselbe Gelehrte hat indes in demselben Aufsatze doch den Einfluss mykenischer Kunst auf die ägyptische überhaupt durchaus nicht verkannt und selbst manche neue Thatsachen dafür beigebracht. Die von ihm gesammelten kleinen ägyptischen Holz- und Lederkästchen der 18. Dynastie zeigen diesen Einfluss besonders deutlich; so ist auf dem von ihm Tafel 7 publizierten Exemplare sogar die Tracht der Keftiu, der lange Haarschopf und der Schurz nachgebildet. Zu diesen ägyptischen stark mykenisierenden Holzarbeiten gehört auch, wohl als das beste Stück, das von mir oben S. 21 Anm. 2 genannte feine Holzrelief in Berlin, das auch v. Bissing a. a. O. 259 mit Unrecht noch als original mykenisch bezeichnet. — Was die Technik der mykenischen Dolchklingen betrifft, so betont auch v. Bissing a. a. O. 264 f. ihre Verschiedenheit von der ägyptischen, zugleich aber auch und offenbar mit Recht ihre Superiorität; eine analoge polychrome Wirkung werde bei Metalleinlagen in Aegypten erst um 1000 v. Chr. gebräuchlich.

**Zu S. 21 f.:** Zu den hier besprochenen ältesten Funden in Aegypten vgl. auch v. Bissing in der Zeitschrift L'Anthropologie Bd. IX, 1898, „les origines de l'Egypte", der sich insbesondere gegen De Morgan's Schlüsse wendet.

**Zu S. 22:** Zu den hier erwähnten Anzeichen eines Zusammenhanges der ältesten sog. libyschen Kultur in Aegypten mit der europäischen Mittelmeerkultur der Kupferzeit sind die auf Thongeräten der sog. Kykladenperiode auf Syros eingeritzten Schiffe zu fügen, auf deren Verwandtschaft mit jenen aus dem ältesten Aegypten schon ihr Entdecker Tsuntas, 'Εφημερὶς ἀρχαιολ. 1899, p. 91 hingewiesen hat.

**Zu S. 22, Anm. 6:** Die hier angedeutete Veröffentlichung ist inzwischen erfolgt in den Sitzungsberichten der mathemat.-physikal. Classe der Münchner Akademie Bd. 29, 1899, S. 71 ff.

**Zu S. 23 f.:** Wichtig für die Frage der Identität der Keftiu und der Bewohner der Inseln des ägäischen Meeres ist die nach Angabe der Entdecker in lokaler Technik gearbeitete „Fischer"-Vase von Melos (Annual of Brit. school IV, pl. 2); die hier dargestellten Männer haben die Schurzbekleidung, das lose, lang herabfallende Haar und sogar die charakteristische, von der Stirne emporstehende, hornartige Locke der Keftiu (vgl. a. a. O. p. 46, Anm. 1).

**Zu S. 24, Anm. 1. Zeile:** Dass die hier genannten Figuren in weiten Gewändern auf einer mykenischen Vase von Sphettos männlich sind, wird bestätigt durch mykenische Vasen

gleicher Art und Form aus dem Funde von Enkomi; hier ist besonders merkwürdig ein Mann (unbärtig), der in weitem Festgewande einherschreitet, über welches er sein Schwert gehängt hat, während ein dienender Jüngling hinter ihm einen Schirm für den Herrn trägt. — Auch im Grabe Ramses III. wird ein Paar ein Gefäss tragender friedlicher Vornehmer der Inselvölker mit dem langen Festgewande dargestellt (M. Müller, Asien und Europa S. 366).

**Zu S. 24 oben:** Auch Erman ist, wie v. Bissing, Athen. Mittheil. 1898, S. 248 Anm. 2 mitteilt, der Ansicht, dass der Name Keftiu Kreta wenigstens mit umfasse.

**Zu S. 24 f. und S. 66:** Im Zusammenhange mit der hier berührten historischen Bedeutung der nach Südosten gerichteten grossen Wanderung der „Nord-" und „See"völker unter Ramses III. um 1200 v. Chr. kann ich auf das, wie mir scheint, wichtigste Ergebnis der oben erwähnten so überaus glücklichen englischen Ausgrabungen von Enkomi (Salamis) auf Cypern hinweisen, auf das Murray nach dem citierten vorläufigen Berichte nicht aufmerksam geworden zu sein scheint. Murray erwähnt dort (p. 24) die eigentümliche Kopfbedeckung eines Mannes, der mit einer Axt hinter einem Wagen hergeht auf einem Elfenbeinrelief, allein er sagt irrtümlich, diese Kopfbedeckung sei identisch der der Hethiter, die gegen Ramses II. fochten. Die Hethiter haben sie niemals und sind völlig anders charakterisiert (vgl. M. Müller, Asien u. Europa, S. 318 ff. 361). Die Kopfbedeckung, um die es sich handelt, besteht aus einer Kappe mit einem nach vorne und hinten ausgebogenen Kranze dichtgestellter emporstehender Federn. Ausser dem Manne mit der Axt auf der Elfenbeinbüchse hat auch die Sphinx eines anderen Elfenbeinreliefs von Enkomi diese Kopftracht. Es ist dies aber dieselbe, welche in jenem Hethiter-Heer vor Kadesch nicht den Hethitern, sondern nur ihren Bundesgenossen „von den Enden des Meeres" und unter dem grossen Nordvölkerheere, das gegen Ramses III. kämpfte, insbesondere den Danona, Pulasati und Takkara, den Völkern „von den Inseln inmitten des Meeres" eigentümlich ist (vgl. M. Müller, Asien u. Europa S. 361 ff.). Es sind Anzeichen vorhanden — die Stelle Herodots 7, 92 von den Lykiern, assyrische Reliefs, die kleinasiatische, vielleicht griechische Söldner darstellen, und eine die Ionier erwähnende Stelle einer persischen Inschrift, vgl. M. Müller S. 362 — dass noch Jahrhunderte später ähnliche Federkronen in Kleinasien bei Griechen und anderen Stämmen vorkamen; mit Unrecht aber hat man daraus geglaubt schliessen zu dürfen, dass jene von den Aegyptern ausdrücklich von den fernen Inseln hergeleiteten Nordvölker Kleinasiaten gewesen seien. Nach Kleinasien mag die Tracht damals wohl erst durch die von Westen her drängenden Völker gekommen und dann dort lokal erhalten worden sein. Die cyprischen Funde geben uns nun einen festen Halt und entscheidende Aufklärung. Denn es kann nach den Thatsachen der Sprachgeschichte auf Cypern und nach der alten Tradition über die Besiedelung von Salamis kein Zweifel sein (vgl. Ed. Meyer, Gesch. d. Altertums II, § 144), dass die Inhaber der Nekropole von Enkomi-Salamis Griechen waren, die von der Ostküste Griechenlands selbst gekommen waren. Durch die Federkrone werden sie nun als zu derselben Völkergruppe gehörig erwiesen, die von den Aegyptern, insbesondere als Danona, Pulasati und Takkara bezeichnet, in derselben Epoche als vom Norden aus dem Meere hergekommen dargestellt wird. Diese Völker waren sonach Griechen, und die Danona gewiss wirklich die „Danaer". Und die Takkara? Der Gründer der griechischen Niederlassung von Salamis auf Cypern heisst Teukros. Ist er nicht offenbar der eponyme Heros des Stammes der Takkara, der, mit jener Federkappe geschmückt, in jenem gewaltigen, nach Südosten gedrängten Völkerstrome der Epoche um 1200 sich an der Westseite von Kypros niederliess? Die griechische Ueberlieferung bringt dies Ereignis in Verbindung mit dem trojanischen Kriege — richtig, insofern jener für die Griechen der sagenhafte

Typus für ihr historisches Vorwärtsdrängen übers Meer in eben jener Epoche geworden war. Wir müssen die Nekropole von Enkomi-Salamis aus rein fundgeschichtlichen Thatsachen an das Ende der mykenischen Epoche, also um 1200—1000 setzen — die Datierung Murray's um 800 halte ich für ganz ausgeschlossen —; dies stimmt sehr gut zu der griechischen Tradition von der Ansiedlung des Teukros ebenso wie zu den ägyptischen Berichten und Bildern um 1200. Die Ansiedler waren damals noch im vollen Besitze mykenischer Kunstformen und noch in engem Zusammenhange mit der Heimat. Die im Walde liegenden Stiere auf der Elfenbeinbüchse sind noch fast so vortrefflich wie die der Vafio-Becher. Allein vieles Andere, insbesondere die Goldarbeiten mit ihrer Aufnahme fremder Ornamentik, das Aufhören eigener Glyptik und der Import syrischer Dinge zeigen deutlich, dass sich hier eine rasche Semitisierung durch das benachbarte Syrien vorbereitet. Die cyprischen Funde der Folgezeit beweisen diese denn auch aufs deutlichste (vgl. oben S. 67). Aehnlich wurden auch die Takkara und Pulasati (Philister), die sich damals an der syrischen Küste selbst niedergelassen, bald semitisiert, wenn auch das europäische Element, das sie gebracht und die Verbindung mit dem griechischen Mutterlande, die sie eine Zeit lang aufrecht erhielten, in den Funden sich noch deutlich abspiegelt (vgl. oben S. 66).

**Zu S. 28, Anm .4:** Nicht nur sassanidische, auch rohe etruskische Gemmen wie gewisse im Museum zu Neapel sind von Einigen als mykenische ,,Inselsteine" bezeichnet worden.

**Zu S. 32:** Zu den Beispielen von auf der einen Seite plastisch gezierten Steinen gehört auch Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 72 mit den Vorderkörpern zweier Löwen; auf der Unterseite sind vier kuglige Gefässe mit Henkeln (vgl. S. 52) graviert. Babelon hat diesen aus Kreta stammenden Stein irrtümlich unter die archaisch-griechischen aufgenommen.

**Zu S. 39 ff.:** Auf die Bedeutung des Eselsfelles, das den hier besprochenen Dämonen über Kopf und Rücken zu hängen scheint, mag wohl ein Licht fallen durch die berühmte Geschichte von dem Wundermanne Empedokles, der die schädlichen Winde von Akragas durch aufgehängte Eselsfelle abhielt (Timäos bei Diog. Laert. 8, 60); jedenfalls deutet sie auf den Glauben an eine besondere Zauberkraft dieser.

**Zu S. 42, Anm. 1:** Diese merkwürdigen ,,Elfenbeingriffe" werden jetzt als ,,Zauberstäbe" bezeichnet (so von Erman im Berliner Museum); sie gehören, wie mir Steindorff mitteilt, im wesentlichen der 12. Dynastie an. Ein gutes, den mykenischen Gemmen besonders ähnliches Beispiel der betreffenden Figur auf einem dieser Zauberstäbe habe ich im Kopenhagener Museum notiert; es fehlen die Brüste und der Kopf ist sicher Löwenkopf; auch scheint das Wesen ein Gefäss in der Hand zu tragen. Dass auf diesen ältesten, der 12. Dynastie, der Zeit um 1800 angehörigen Zeichnungen die Figur der mykenischen so ähnlich ist und wohl auch noch eine allgemeinere Zauberbedeutung hat, stimmt zu meiner Vermutung, dass der Typus eben durch den Verkehr mit den ,,Nordvölkern" damals nach Aegypten gekommen war.

**Zu S. 42:** Zu den nach oben in Tierleiber auslaufenden mykenischen Dämonen füge die Tafel LXV, 1 abgebildete Gemme.

**Zu S. 43:** Die Sphinx kam bisher auf den mykenischen Vasen nicht vor; indes die Funde von Enkomi haben bemalte Vasen (Kratere) gebracht, wo zwei Sphinxe (sowohl mit als ohne Mütze) sich gegenüber dargestellt sind. Auch Greife kommen hier auf einer Vase vor, und zwar mit Geierhals und -kragen. Bemerkenswert ist unter diesen Funden auch ein Elfenbeinrelief, wo ein Mann eine Sphinx (mit der Federkronenmütze, die oben besprochen ist) am Bande führt, so wie Gemmen den Greif zeigen (vgl. S. 37): es mag auch hier eine höchste

Gottheit gemeint sein. — In Elfenbeinreliefs von Enkomi erscheint ferner ein Kampf bewaffneter Männer (nach mykenischer Art mit dem Schwerte stechend, während der Schild auf dem Rücken hängt) mit Greifen.

**Zu S. 49:** Ueber ägyptische Darstellungen der Stierjagd vgl. v. Bissing in Athen. Mitteil. 1898, S. 245, wo Beispiele besonders aus dem mittleren Reich angeführt werden. Neuestens hat Petrie, Deshasheh (1898) pl. 12. 18 aus Gräbern des alten Reiches interessante Darstellungen publiziert, wo der Opferstier von Mehreren eingefangen und von Einem, ähnlich wie in den mykenischen Darstellungen, im Sprunge an den Hörnern gefasst wird. — Zu den im Kulte erhaltenen Resten der alten Sitte wird doch auch die βοηγία im Kulte des Zeus bei Milet (Titel βοηγὸς παρὰ Δία Ὑέτιον sowie Sieger in der βοηγία auf den Inschriften) gehört haben (vgl. Haussoullier in Mélanges Weil 1898, p. 148 ff. 157); der βοηγὸς wird den auserwählten Stier vor dem Altartisch nach alter Art durch Sprung niedergedrückt haben.

**Zu S. 54 unten:** Zu den hier angeführten Verdrehungen füge den Steinbock Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 1, 3.

**Zu S. 55:** Zur antipodischen Anordnung zweier Tiere füge Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 1, 1. — Zu den im Sumpfe gelagerten Ebern und den freien Gruppen ruhender Tiere füge den schon im Texte zu Tafel III, 18. 19 (als noch im Kunsthandel befindlich) erwähnten Stein Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 1, 6 (danach beistehend Fig. 216).

Fig. 216.

## Zum II. Abschnitt: Das griechische Mittelalter.

**Zu S. 57 ff.:** Für die Frage nach dem zeitlichen Abstande der mykenischen und der „Dipylon“-Kultur hätte die von Skias ausgegrabene und in der Ἐφημ. ἀρχ. 1898, S. 29—122 behandelte alte Nekropole von Eleusis Wichtigkeit, wenn die Schlüsse von Skias richtig wären. Hier findet sich eine mykenische Gräberschicht und unmittelbar darüber eine Schicht mit Dipylon-Vasen. Skias schliesst daraus, dass ein erheblicher Zwischenraum zwischen beiden Epochen nicht bestanden haben könne (S. 116). Allein die „Dipylon“-Schicht gehört der letzten Phase dieser geometrischen Epoche an, indem hier schon der sog. frühattische Stil sich zeigt (Taf. 3, 2) und durchweg protokorinthisch-geometrische Näpfe als gleichzeitig neben den Dipylon-Vasen erscheinen und attische Nachahmungen jener protokorinthischen auftreten; dazu auch ägyptische Skarabäen des achten Jahrhunderts (S. 120). Es ist diese Schicht sonach nicht älter als das achte Jahrhundert und reicht wahrscheinlich in das siebente Jahrhundert hinein. Die mitgefundenen rohen handgemachten Vasen einer zurückgebliebenen lokalen Fabrik können daran nichts ändern. Andererseits ist aber jene mykenische Schicht eine frühmykenische; sie gehört in die Epoche der Schliemann'schen Schachtgräber; die Idole und Bügelkannen fehlen ihr eben deshalb (S. 52) und neben den Vasen mit Firnissfarbe nehmen die schwarzthonigen, ferner die handgemachten und vor allem die mit Mattmalerei des zweiten Stiles, die zumeist noch ohne Scheibe gearbeitet sind (vgl. S. 63. 66. 70. 71), eine wichtige Stelle ein. Diese Nekropole muss in die Epoche um 1600 hinaufreichen. Es muss also die Gräberstätte, obwohl dies Skias S. 116 wegen der vorhandenen Mauern nicht indiziert findet, worüber ich ohne Autopsie nicht urteilen kann, lange Zeit wenigstens für Bestattungszwecke unbenutzt gelegen haben, bis sie im achten bis siebenten Jahrhundert wieder dazu verwendet ward.

**Zu S. 58 unten:** Bei den hier erwähnten Funden vormykenischer geometrischer Dekorationsweise sind jetzt als besonders wichtig die noch unpublizierten von Melos sowie die von den Kykladen, die Tsuntas in der Ἐφημ. ἀρχ. 1898, S. 138—211; 1899, S. 74—134 publiziert hat, hervorzuheben. Letztere zeigen schon die im nachmykenischen geometrischen Stil so wichtig werdenden concentrischen tangenten-verbundenen Kreise als technische Vereinfachung neben den Spiralen verwendet (Ἐφημ. 1899, S. 87 f.); sie zeigen auch eine der cyprischen der Kupferbronzezeit verwandte gemalte Dekoration. — Ich bemerke hierbei, dass ich bei dem Silberdiadem von der Burg von Syros, Ἐφημ. 1899, Tafel 10, 1; S. 123, von der durch die Thatsache des Fundes protokorinthischer Scherben auf derselben Burg gegebenen Möglichkeit, dasselbe aus der Kykladenkultur herabzurücken, Gebrauch machen muss, indem ich es von Olympia IV, die Bronzen No. 293. 303 ff. und den damit zusammenhängenden Erscheinungen in Mitteleuropa nicht trennen kann und der Fund innerhalb der Kykladenkultur vereinzelt und unverständlich wäre.

**Zu S. 63 unten:** Echt ägyptische Skarabäen in Gräbern mit Dipylonvasen zu Eleusis: Ἐφημ. ἀρχ. 1898, Taf. 6; S. 108 ff.

**Zu S. 64 f.:** Hierhergehörige Skarabäen von Cypern aus sog. ägyptischen Porzellan oder Steatit von Gräbern der „früh gräko-phönikischen“ Epoche sind beschrieben und zum Teil abgebildet in J. L. Myres, catalogue of the Cyprus Museum No. 4561—4578; pl. 8.

**Zu S. 64 unten:** Drei Skarabäen aus Etrurien von dunklem grünem und rötlichbraunem Stein bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 4, 31. 32. 33 gehören hierher; 31 ist mehr ägyptisierend; 32. 33 zeigen den rohen geometrischen Stil. Sie stammen gewiss aus Gräbern des achten Jahrhunderts.

**Zu S. 74:** Der Cylinder aus Babylonien ist (mit falscher Provenienzangabe Cypern!) auch abg. Bull. corr. hell. 1898, p. 452 Fig. 4.

## Zum III. Abschnitt: Der Ausgang des Mittelalters. Das siebente Jahrhundert.

**Zu S. 71 oben:** Die hier erwähnten von der freien mykenischen Darstellungsweise so völlig abweichenden festen Typen der Tierfigur, die Haltung der Vorderbeine, das Wiedergeben nur eines Beines im Profil sind auch nicht einmal griechische Erfindungen, sondern vom Orient entlehnt und erscheinen auf den assyrischen Denkmälern.

**Zu S. 72 und 94:** Zu der Bemerkung, dass der in der früharchaischen Kunst so überaus beliebte Typus des „Knielaufs“ dem mykenischen Stile noch fremd ist und in dem neuen orientalisierenden erst auftritt, ist zu fügen, dass auch dieser Typus nur eine der von den Ioniern vorgenommenen Entlehnungen aus der orientalischen Kunst ist. Besonders den griechischen Denkmälern verwandt ist z. B. ein viergeflügelter Dämon im Knielauf auf einem assyrischen Cylinder neuerer Erwerbung in Berlin. — Uebrigens findet sich der Typus eines Flügeldämons im Knielauf auch an einem ganz anderen Ende der Welt, auf altperuanischen mit glänzender Farbe bemalten (den griechischen technisch verwandten) Vasen.

**Zu S. 76 unten:** Zu den hier genannten syrischen Skarabäoiden des siebenten Jahrhunderts gehört auch Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 4, 35.

## Zum IV. Abschnitt: Die Periode des archaischen Stiles.

**Zu S. 83 unten:** Der hier erwähnte Goldring des British Mus. ist abgebildet auf unserer Tafel LXV, 2. — Drei hierhergehörige Ringe mit Dreifelderteilung, aber griechischer

Arbeit hat das Bostoner Museum neuerdings erworben (Report for 1898, p. 47, No. 8. 9. 10); es sind zwei Goldringe mit Sphinx in der Mitte, oben und unten Vogel, sowie ein mit Blassgold plattierter Silberring, der wieder eine Sphinx in der Mitte, oben Kentaur(?), unten Ornament zeigt.

Zu S. 84, Z. 10: Ein vermutlich karthagischer Silberring derselben Art mit einem das ganze Feld füllenden rein ägyptisierenden Bild (Nilbarke, darauf vier Figuren) befindet sich in der Kopenhagener Antikensammlung.

Zu S. 92, Z. 8: Zu den seltenen altgriechischen Skarabäen aus Smaragdplasma kommt coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 62 (Stier ionischen Stils), den Babelon seltsamerweise als sassanidisch bezeichnet. — Eine Ausnahme durch sein Material ist der kleine altgriechische Skarabäus von Silber, ebenda pl. 5, 60 (Stier und Hirsch).

Zu S. 92: Zu den hier erwähnten Glasflüssen füge drei neuerdings vom Münzkabinett in München erworbene Skarabäoide von grünlich-weissem Glas aus Etrurien; zwei sind rein ägyptisierend, das dritte eine Replik von unserer Tafel VII, 27; hier ist der Gegenstand im Rücken der säugenden Kuh deutlich die Sonne mit Strahlen. Auch die Glas-Sammlung Slade im British Mus. enthält einige hierhergehörige Pasten.

Zu S. 92 f.: Zu den hier genannten Repliken derselben Darstellung füge Tafel LXV, 3 und LXIII, 4; ferner zu Tafel VI, 32 und VIII, 7 als dritte Replik Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 47, einen Karneol-Skarabäus von Orvieto (beistehend in doppelter Grösse Fig. 217); dieser ist kleiner, von feinerer Arbeit und nicht von derselben Hand wie jene beiden anderen Repliken.

Fig. 217. (2 : 1)

Zu S. 93: Zu den Skarabäen altionischer Arbeit, die etwas phönikisieren, gehört der Karneol-Skarabäus Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 4, 28, der eine männliche Gestalt in dem beliebten Knielaufmotiv zeigt (ganz wie Tafel VII, 59, oder VIII, 21, doch vom Flechtband umgeben), die einen Sperberkopf mit ägyptischer Krone trägt; davor die Sonne mit Strahlen. Es ist also ein Horos, in ionischen Stil übertragen. — Ferner gehört zu den Skarabäen der südöstlichen phönikisierenden Gruppe das schöne Stück unserer Tafel LXV, 5.

Zu S. 96, Fig. 66: Zur Erklärung dieses Bildes, des Knaben auf dem Schwan, ist auf die Abhandlung von Fr. Hauser über Hyakinthos im Philologus Bd. 52, S. 209 ff. zu verweisen. Danach ist der Knabe mit grösster Wahrscheinlichkeit Hyakinthos zu nennen. Hinzu kommt jetzt das flüchtig gearbeitete Bild (beistehend nach einem E. Babelon verdankten Abdrucke Fig. 218 in doppelter Grösse) eines Achat-Schiebers aus der Peloponnes (Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 71), wo eine auf einem Schwane ruhig reitende Knaben- oder Jünglingsfigur die Inschrift ΕΡΟϟ neben sich trägt. Bei Babelon ist fälschlich Ω geschrieben; mit Unrecht beschreibt derselbe auch die Figur als bärtig; der flüchtig arbeitende Graveur hat auf Wange, Nasenspitze und Kinn die Spur des Rundperls stehen lassen; einen Bart hat er aber sicher nicht dargestellt und auch nicht andeuten wollen; das Haar ist wohl lang herabfallend gedacht, doch nicht ausgeführt. Der Knabe oder Jüngling muss ebenso gedeutet werden wie die anderen von Hauser behandelten Darstellungen desselben Typus; die Inschrift, die sich doch wohl auf die dargestellte Figur bezieht, möchte man freilich zuerst Ἔρως lesen; allein es ist wohl auch die

Fig. 218. (2 : 1)

Lesung Ἥρως zulässig (vgl. Ἐρμιονῆς auf der delphischen Schlangensäule statt Ἑρμ.), womit der Heros Hyakinthos gemeint wäre. Arbeit und Fundangabe würden sehr gut zu der Annahme passen, dass der Stein lakonischen Ursprunges ist; auch Fig. 66 dürfte entweder lakonisch oder tarentinisch sein; der auf dem Schwane reitende Heros, der Liebling Apolls, scheint an beiden Orten ein geläufiger Typus gewesen zu sein.

**Zu S. 98:** In Sammlung Currie (im Florentiner Museum) ist ein guter, archaisch-griechischer Skarabäus mit dem Doppelkopf einer Nymphe und eines Silens.

**Zu S. 100:** Zu den Dämonen mit Tierkopf kommt als besonders interessantes Stück Tafel LXV, 7. — Zu den Dämonen kommt ferner der vermutliche Winddämon Tafel LXV, 10. Zu dem Flügelreiter dieses klazomenischen Skarabäus ist ein neuerworbener klazomenischer Sarkophag in Berlin zu vergleichen, wo an den beiden Enden eines wie gewöhnlich ganz symmetrisch komponierten heroischen Bildes (zwei Hopliten packen eine Frau) je ein geflügelter Reiter erscheint.

Fig. 219.

**Zu S. 101 oben:** Die böotische Reliefvase Bull. corr. hell. 1898, pl. 5; Rev. arch. 1899, vol. 34, p. 9 beweist indes, dass Medusa selbst auch mit Rossleib dargestellt ward, also keine Nötigung besteht, die Figur der Gemmen anders als Medusa zu nennen. — Hinzuzufügen sind: Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 4, 40 (beistehend Fig. 219) Gorgo, nackt, mit vier Rückenflügeln und Fussflügeln, in jeder Hand einen Löwen haltend, altionisches Skarabäoid (von Babelon fälschlich als phönikisch und als Melkart bezeichnet; die Arbeit ist flüchtig und gering; der nackte Körper entbehrt der Angabe der Männlichkeit, ist also weiblich gedacht; an der Gorgonenfratze ist Bart angedeutet); ebenda pl. 5, 41 (beistehend Fig. 220), Karneol-Skarabäus, Replik von unserer Taf. VII, 41, nur mit dem Unterschiede, dass hier der Pferdehinterkörper des Vorbilds bewahrt ist; es ist nur der Besakopf an Stelle des Medusakopfes getreten (vgl. dazu S. 112).

Fig. 220.

**Zu S. 102:** Zu dem Verhältnis von Sphinx und Silen vgl. auch Crusius in Festschrift für Overbeck S. 102 ff. (vgl. Nachtrag zu Tafel LXIII, 1) und Mancini in Milani, studi e materiali I, 64 ff.

Fig. 221. (2 : 1)

**Zu S. 104:** Zu den zwei gleichen Skarabäen Tafel VI, 32 und VIII, 7 mit der Sphinx, die den Jüngling würgt, kommt als dritte kleinere und feinere Replik oben Fig. 217, der altgriechische Karneol-Skarabäus aus Orvieto in der coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 47. — Ein neuer, bisher vereinzelter Typus ist der ebenda pl. 5, 48 (altgriechischer Karneol-Skarabäus aus Orvieto; beistehend in doppelter Grösse nach E. Babelon verdankten Abguss, Fig. 221), wo die Sphinx, ruhig sitzend, als Zeichen ihrer Macht einem Steinbock die Pfote siegreich auf den Rücken legt.

**Zu S. 105, Z. 6:** Analog ist Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 44 (beistehend Fig. 222) Chalcedon-Skarabäoid, Vorderteil eines geflügelten Ebers, nach hinten in ein menschliches Bein übergehend.

Fig. 222.

**Zu S. 105, Z. 9 ff.:** Dazu die zwei griechisch-phönikischen Skarabäen von grünem Jaspis bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 42. 43, wo je ein Löwen- und ein Ebervorderteil verbunden erscheint.

**Zu S. 105:** Zu den Tierfiguren: Myres, catal. of the Cyprus Museum No. 4584 pl. 8, guter Karneol-Skarabäus mit Steinbock, ähnlich den Münzen von Kelenderis.

**Zu S. 106, Z. 6:** Vgl. Taf. LXIV, 11. — Ueber die Verwendung des Motivs des sich wälzenden Pferdes bei Polygnot in der Iliupersis und in Einzelfigur, offenbar einem Votivbilde, des Pauson vgl. Rossbach in Aus der Anomia S. 194 ff.

**Zu S. 106 unten:** Zu den jugendlichen Kriegern des strengen Uebergangsstiles kommt Tafel LXIV, 8.

**Zu S. 107, Z. 6:** Dazu Tafel LXV, 3.

**Zu S. 107 Mitte:** Zu den Jünglingen, die Toilette machen, kommt ein Chalcedon-Skarabäoid aus Kleinasien bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 84 (beistehend Fig. 223 in doppelter Grösse nach E. Babelon verdanktem Abdruck): ein Jüngling, auf seinen Stock gestützt, lässt sich von seinem Sklavenknaben die Sandalen anziehen (Babelon deutet die Darstellung mit Unrecht mythologisch, auf Philoktet und Pylios). Interessant und für ionische Kunst charakteristisch ist der das Bild umgebende eine Laube andeutende Zweig.

Fig. 223. (2 : 1)

**Zu S. 107 unten:** Altionischer Karneol-Skarabäus aus Etrurien mit unbärtigem männlichem Kopf, dessen Schädel ungewöhnlich hoch ist, Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 75, beistehend Fig. 224. — Griechischer Skarabäus mit behelmtem Kopf aus einem Grabe mit attischer schwarzfiguriger Amphora in Corneto, Bull. d. Inst. 1885, 219.

Fig. 224.

**Zu S. 108:** Karthagische grüne Jaspis-Skarabäen dieser Art kommen, wenn auch selten, doch zuweilen auch in Etrurien vor, und zwar mit attischen schwarzfigurigen oder streng rotfigurigen Vasen, also Ende des sechsten und Anfang des fünften Jahrhunderts (vgl. Bull. d. Inst. 1880, p. 43 f.; 1878, p. 83 f.; 1881, p. 91 f., Grab mit Wandgemälden älter archaischen Stiles).

**Zu S. 109:** Zu den phönikischen Skarabäen mit ägyptisierenden Typen füge Taf. LXIV, 1—4; auch Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 4, 25. 26. 27. 29; 6, 53. 54.

**Zu S. 110 unten:** Zum Besa mit Greif füge Tafel LXIV, 3.

**Zu S. 113 f.** Zu den hier genannten Kombinationen auf karthagischen Skarabäen kommt ein kleiner Karneol-Skarabäus aus Syrien bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 89 (beistehend Fig. 225 in doppelter Grösse), der zwei cyprische Buchstaben (Da-ma) enthält und einen bärtigen Kopf zeigt, dessen Bart von einem Vogel gebildet wird (auch Tafel XV, 87. 89 ist der Bart ein Vogel), während der Oberkopf in einen Adlerhals und -kopf übergeht, zu dessen Gefieder auch das Hinterhaupthaar gestaltet ist. Es ist griechisch-phönikische Arbeit des fünften Jahrhunderts von Cypern.

Fig. 225. (2 : 1)

**Zu S. 114 unten:** Zu dem durch Tafel XV, 57. 58 illustrierten Fall tritt Tafel LXVI, 2.

## Zum V. Abschnitt: Die griechischen Gemmen des freien Stiles vor Alexander.

**Zu S. 119, Fig. 79:** Auch abgebildet Maspéro, hist. anc. de l'orient classique vol. III, p. 677.

**Zu S. 121, Fig. 84:** Auch abgebildet ebenda p. 621.

**Zu S. 122:** Zu den hier genannten persischen Jagdbildern füge den Karneol-Cylinder Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 3, 17, wo der berittene Perser einen vor ihm aufrecht stehenden Bären ersticht.

**Zu S. 124:** Zu den Tiergruppen kommt der Bergkristall-Cylinder Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 3, 18, mit zwei Löwen. — Zu den dämonischen Tieren ebenda pl. 4, 37, Chalcedon-Skarabäoid, Löwengreif wie unsere Tafel XI, 19. Ferner ebenda pl. 4, 38, Chalcedon-Skarabäoid, geflügelter Stier mit Bockshorn, wie unsere Fig. 87 auf S. 124.

Fig. 226.

Fig. 227. (2 : 1)

**Zu S. 127:** Zu den hier genannten griechischen Skarabäen freien Stiles kommen Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 68, sitzende Hündin und Fliege, Karneol; 6, 69 (beistehend Fig. 226), Achat aus Kleinasien, Palmbaum mit Schlange und ionische Besitzerinschrift ΒΙΩΝΟΣ; die Schlange schnappt nach einem kleinen Tier (Insekt) am Palmstamm; der Inschrift nach sicher noch aus dem fünften Jahrhundert; ein bedeutendes Stück ist ebenda pl. 6, 86, Karneol, Poseidon auf Hippokamp reitend, mit Dreizack (beistehend Fig. 227 in doppelter Grösse nach E. Babelon verdanktem Abdruck). Der Gott ist unbärtig (nicht „légèrement barbu" wie Babelon sagt) und kurz gelockt wie auf den älteren Münzen von Poseidonia oft. Der Skarabäus gehört noch ins fünfte Jahrhundert und mag in Grossgriechenland entstanden sein.

**Zu S. 127, Z. 20 von unten:** Dieser Skarabäus ist abgebildet auf unserer Nachtragstafel LXIV, 6.

**Zu S. 127, Z. 14 von unten:** Dazu ein drittes Beispiel: coll. Tyszkiewicz pl. I, 5, goldener griechischer Skarabäus mit nicht gravierter, sondern in Relief gepresster Figur einer sitzenden Frau.

**Zu S. 129:** Zu den hier erwähnten flach konvexen Ringsteinen kommen Taf. LXIV, 12. 13. LXV, 6.

**Zu S. 130:** Zur Sitte des Fingerringetragens: im Heiligtum der Despoina zu Lykosura war es verboten, einen Fingerring zu tragen, ausser wenn er zum Weihgeschenke bestimmt war; das Verbot, auf einer Inschrift des zweiten Jahrhunderts v. Chr. erhalten (Ἐφημ. ἀρχ. 1898, S. 248 ff.), ist gewiss älter als diese.

**Zu S. 132, Anm. 1:** Vgl. J. Six im Numism. Chron. 1898, XVIII, p. 193 ff., der das Porträt des Timotheos, um 363 v. Chr., vermutet.

**Zu S. 132:** Zu den Goldringen der jüngeren Klasse füge Tafel LXIV, 14. 17.

**Zu S. 135:** Zu den Glas-Skarabäoiden füge Tafel LXV, 7. — Zu den Z. 4 ff. erwähnten Arbeiten in weicherem Materiale füge Tafel LXV, 5.

Fig. 228. (2 : 1)

**Zu S. 139:** Zu den Dexamenos nahestehenden Arbeiten kommt Tafel LXV, 4. — Mit voller Zuversicht glaube ich der Hand des Dexamenos selbst den beistehend Fig. 228 in doppelter Grösse abgebildeten Stein in englischem Privatbesitz zuschreiben zu dürfen. Es ist ein aus Athen stammendes Skarabäoid von gemeinem grauen Chalcedon. Es ist wieder ein stehender Reiher, wie Tafel IX, 29 und Tafel XIV, 11, aber von bedeutend schönerer und den von Dexamenos signierten Reiherbildern (dem stehenden S. 137 Fig. 94 und dem fliegenden Tafel XIV, 4) völlig gleichartiger Arbeit. Das Bild ist nicht mehr wie der stehende Reiher des Dexamenos vom Strichrande umgeben, sondern zeigt dieselbe feine einfache Randlinie wie der fliegende Reiher des Künstlers. Der neue Stein gehört in dieselbe jüngere Periode des

Meisters wie der fliegende Reiher. Er zeigt dieselbe wunderbare und einzig dastehende Sicherheit in der Führung der langgezogenen weichen lebendigen Linien, die wir so nur bei Dexamenos kennen. Der Unterschied von den geringeren Repliken Tafel IX, 29 und XIV, 11 besteht namentlich darin, dass dort die das Gefieder bezeichnenden Linien einfach gerade gezogen sind, während sie hier einen lebendigen und fein gewellten Verlauf haben, ebenso wie an den beiden signierten Stücken des Dexamenos. Diesen beiden letzteren entspricht auch genau die Bildung des Auges sowie der Typus des Reihers mit dem vom Kopfe und dem unten an der Brust abstehenden Federbusch. Das Geschick und der Geschmack, mit dem die Figur in den Raum gesetzt ist, entsprechen ganz dem Bilde des fliegenden Reihers. Dexamenos hat dies Tier offenbar besonders geliebt und es in seinen Formen und Bewegungen gründlich studiert. Schlichte Wahrheit der Natur ist mit Schönheit und Harmonie der Linien wohl kaum irgendwo so vollendet vereint, wie in den Werken des Dexamenos.

**Zu S. 142 oben:** Zu diesen Eros-Bildern kommt Tafel LXIV, 15.

**Zu S. 144:** Zu den Frauenbildern füge Tafel LXIV, 12. 13; LXV, 6. — Zu den Männerbildern (Wagenlenker) Tafel LXV, 4. — Zu den Darstellungen des Löwen Tafel LXIV, 16.

**Zu S. 145:** Zu den Tierbildern füge: Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 5, 49, Chalcedon-Skarabäoid, Greif; 5, 57 Bergkristall-Skarabäoid, ionisch, Reh und Hirsch hinter einander gehend; 5, 59 Chalcedon-Skarabäoid aus dem Orient (beistehend Fig. 229), Löwe Hirsch zerfleischend, ionisch; das Schulterblatt des Löwen erinnert an persischen Stil; 6, 65 Karneol-Skarabäoid, Pferd mit losem Zügel rennend (wie Tafel XIV, 15. 16, nur geringerer Ausführung); 5, 63 Chalcedon-Skarabäoid, vordere Hälfte eines Stieres.

Fig. 229.

## Zum VI. Abschnitt: Die griechischen Gemmen der hellenistischen Epoche.

**Zu S. 148:** Zu den hellenistischen alexandrinischen Skarabäen füge Tafel LXV, 10.

**Zu S. 158:** Zu den hellenistischen Kameen mit Künstlerinschrift kommt das beistehend Fig. 230 in doppelter Grösse abgebildete vorzügliche Stück, das in Bagdad erworben wurde und sich in Privatbesitz in England befindet. Dieser reizende kleine Kameo stellt Aphrodite, wie es die hellenistischen Gemmen in der Regel noch thun (vgl. S. 167), bekleidet dar; sie lehnt sich — auch dies Anlehnen ist ein auf jenen Gemmen beliebtes Motiv der Gottheiten, vgl. S. 167 — mit dem linken Unterarme auf etwas, das der Künstler anzugeben unterlassen und uns zu supplieren überlassen hat. Sie ruht auf dem rechten Fusse und wendet den Kopf nach ihrer Linken, wo der als Putto gebildete kleine Eros auf sie zugeflogen ist. Dieser scheint eben den rechten Fuss auf den zu supponierenden Pfeiler aufzusetzen, während sein linker noch in die Luft hinausgestreckt ist. Die Göttin trägt den dünnen Chiton, der ihr an der rechten Schulter herabrutscht und den Mantel, der als Schleier auf dem Hinterkopfe aufliegt. Unten ist ein Baumstumpf angedeutet. Darüber die zierlich vertieft eingegrabene Inschrift ΠΡΩΤΑΡΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ Πρώταρχος ἐποίει, also ganz dieselbe Signatur wie auf dem Florentiner Kameo Tafel LVII, 1. Die Schrift ist ganz hellenistischer Art und weist etwa auf das zweite Jahrhundert vor Chr. Das Omega ist kleiner als die

Fig. 230.
(2 : 1)

umgebenden Buchstaben; das Tau hat genau so wie am Florentiner Kameo (vgl. Jahrb. d. Inst. 1888, S. 218) relativ kurzen Vertikal- und breiten Horizontalstrich. Die Buchstabenenden sind spitz, ohne Punkte. Die Thatsache, dass derselbe Künstler auf dem einen Kameo die Signatur erhaben, auf dem anderen vertieft schneidet, ist sehr instruktiv und warnt vor verallgemeinernden Schlüssen aus geringem Materiale. Wie verkehrt es früher war, wenn Köhler und Stephani das willkürliche Axiom aufstellten, eine Kameensignatur müsse überhaupt immer erhaben sein, ist zwar längst erwiesen (vgl. Jahrb. d. Inst. 1888, S. 110); allein auch unsere allgemeine Bemerkung oben S. 158, die Signaturen der hellenistischen Zeit seien zum Unterschiede der augusteischen erhaben geschnitten, erweist sich nun als verfrüht. — Künstlerisch ist indes auch dieses neue Werk des Protarchos, ebenso wie das frühere, der Eros auf dem Löwen, nicht besonders hervorragend; doch ist es frisch, lebendig, etwas derb, geschickt auf Gesamtwirkung gearbeitet, noch ganz ohne das peinlich Feine und Scharfe der guten späteren Künstlerkameen, noch ganz in der kühnen freien hellenistischen Art gehalten ohne Spur des Klassizismus.

**Zu S. 160:** Zu diesen flüchtigen hellenistischen Intagli füge Tafel LXV, 14.

**Zu S. 163, Z. 15:** Der hier erwähnte Karneol rührt nicht von dem Künstler Skopas her; vgl. Nachtrag zum Texte von Tafel L, 13.

**Zu S. 163:** Zu den Signaturen auf hellenistischen Intagli kommt als hochbedeutendes Stück Tafel LXV, 11 (der Künstler Sosis) und ferner Tafel LXVI, 4 (der Künstler Gelon). Zu letzterem, dem Werke des Gelon, ist zu bemerken, dass soeben in der Ἐφημερὶς ἀρχ. 1899, S. 228 (vgl. auch Jahrbuch d. Inst. 1899, S. 120 f.) über das Grab und seinen Inhalt berichtet worden ist, aus welchem dieser Ring stammt. Das Grab wird von Kuruniotes gewiss richtig in die makedonische Zeit Eretria's an das Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. gesetzt.

**Zu S. 165:** Zu den hellenistischen Porträts kommen Tafel LXV, 9. LXVI, 5.

**Zu S. 166, Anm. 1** füge: v. Wilamowitz im Liter. Centralblatt 1899, S. 92.

**Zu S. 168:** Zu den Götterfiguren füge Tafel LXV, 8. LXVI, 4. — Zu den Darstellungen des Flussgottes Tafel LXV, 26; LXVI, 6.

## Zum VII. Abschnitt: Die etruskischen Skarabäen.

**Zu S. 175:** Der im Museo Papa Giulio zu Rom befindliche Inhalt der Nekropolen von Falerii und Corchiano bestätigt das späte Auftreten der etruskischen Skarabäen. Der älteren Klasse angehörige Skarabäen befinden sich allerdings keine in der Sammlung; die vorhandenen gehören den jüngeren Gruppen an. Ein noch ziemlich strenger Karneol-Skarabäus mit Doppelsphinx mit einem Kopf (Typus wie Tafel VIII, 34) ist mit einer attischen Vase strengschönen Stiles von der Mitte des fünften Jahrhunderts gefunden (Grab 95 Falerii); alle anderen Skarabäen sind nur mit Vasen aus der zweiten Hälfte des fünften und dem vierten Jahrhundert gefunden. — Ich verdanke es der gefälligen Erlaubnis von F. Barnabei, dass ich die Skarabäen dieser Funde habe studieren und abdrücken lassen können.

**Zu S. 178 f.:** Zu den Beispielen von etruskischen Skarabäen, an denen an Stelle des Käfers eine andere plastische Figur tritt, kommen Babelon, coll. Pauvert de la Chap. pl. 5, 45, Harpyie, auf der Unterseite desgl., gut streng, doch fragmentiert; pl. 6, 76 Harpyie, auf der Unterseite Mann mit Schlauch in rohem Rundperlstil; pl. 6, 80 harpyienähnliche Gestalt, auf der Unterseite männliche Figur im Knielauf (Babelon nennt sie, dem Kataloge Castellani von Fröhner folgend, unrichtig Ganymed; der Vogel ist kein Hahn; dieser Skarabäus war

No. 957 der Auktion Castellani; der in unserem Texte S. 179 erwähnte, No. 956, war sehr viel besser und feiner).

**Zu S. 179 unten:** Ein solcher spätetruskischer Goldring mit einer vertieft in Goldblech eingeschlagenen Figur befindet sich auch in dem reichen Grabfunde von Todi, der im Museo Papa Giulio zu Rom aufgestellt ist. Das Grab enthält Bronzen und Vasen des vierten Jahrhunderts; als Medaillon eines goldenen Halsbandes ist ein grosser flachkonvexer Sardonyx ohne Gravierung verwendet. Auch ein Sardonyx-Skarabäus ohne Bild fand sich in dem Grabe.

**Zu S. 180 f.** Zu dieser ersten Stilgruppe der etruskischen Skarabäen gehört auch ein guter kleiner Achat-Skarabäus aus Caere bei Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 6, 77; beistehend in doppelter Grösse Fig. 231; nicht Apoll (wie Babelon will), sondern Artemis ist hier dargestellt in dem in dieser Stilgruppe so beliebten hochgeschürzten Gewand, mit spitzer Haube, den Bogen in der Linken, Zweig in der Rechten; neben ihr der Hirsch. Punktrand; unten Exerg mit strichgefülltem Zickzack (vgl. S. 178).

Fig. 231. (2 : 1)

**Zu S. 183 unten:** Ein anderes Beispiel, wo sich dasselbe Motiv auf griechischen und etruskischen Skarabäen findet, ist folgendes: Herakles mit dem Löwen kommt ebenso wie auf dem archaisch-griechischen Skarabäus Tafel IX, 7 auch auf dem später etruskischen Skarabäus freien Stiles Tafel XX, 30 und einer von mir neuerdings im Kunsthandel in Rom notierten genauen Replik desselben vor (an welcher nur die Keule hinter statt vor Herakles angebracht ist). Der Etrusker kopierte das Motiv von einem archaisch-griechischen Vorbild; allein in der Ausführung ist er selbständig; das Knieen ist nicht steif konventionell wie an jenem erheblich älteren archaisch-griechischen Werke, sondern wahrer und voll Energie; der Oberkörper erscheint nicht steif aufrecht im Profil wie dort, sondern gebeugt und etwas gedreht, so dass die reiche Muskulatur deutlich wird. — Ferner ist dem griechischen Skarabäus Tafel IX, 6 besonders ähnlich der etruskische bei Babelon, coll. Pauvert pl. 6, 87 (Karneol; beistehend in doppelter Grösse nach E. Babelon verdanktem Abdruck, Fig. 232); der Etrusker giebt das Muskeldetail noch reicher und härter an als das griechische Werk (vgl. auch die verwandten etruskischen Skarabäen Tafel XX, 6. 7); und während der Grieche nur einen gewöhnlichen Athleten mit Diskos darstellt, erhebt der Etrusker charakteristischerweise (vgl. S. 184) den Jüngling durch Beischrift zu einem heroischen Athleten, Eryx (ƧΨVᗡƎ; im Raume links hängen Aryballos und Strigilis an einem Hacken; darunter zwei Sprunggewichte; auch hier bezeichnet Babelon die Figur mit Unrecht als „légèrement barbu"; sie ist durchaus unbärtig).

Fig. 232. (2 : 1)

**Zu S. 192:** Zu den näher bekannten Fundorten von Rundperl-Skarabäen sind die Nekropolen von Falerii und Corchiano zu fügen, aus denen Funde sich im Museo Papa Giulio zu Rom befinden (vgl. oben S. 448). Es sind hier einige gute etruskische Skarabäen der jüngeren Stilarten und mehrere Rundperl-Skarabäen. Die ältesten Gegenstände in den Gräbern mit diesen Skarabäen sind attische Schalen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts; allein da in denselben Gräbern (so Corchiano Grab 16. 23) mit diesen auch zahlreiche Dinge gefunden wurden, die nur ins vierte Jahrhundert datiert werden können, wie faliskische Vasen, späte Spiegel und andere Bronzen, so sind auch die Skarabäen wahrscheinlich nicht älter. Ein interessantes Stück, zwei sitzende an niederem Tische brettspielende oder würfelnde Helden, ward mit faliskischen Vasen und Bronzen des vierten Jahrhunderts gefunden (Corchiano Grab 17). Ein anderes noch bemerkenswerteres Exemplar dieser Rundperl-Skarabäen, eine Darstellung

des trojanischen Pferdes mit den daraus hervorkommenden Helden ward ebenfalls mit Bronzen des vierten Jahrhunderts gefunden (Corchiano Grab 19). Zwei geringe Rundperl-Skarabäen und das Fragment eines besseren strengeren Skarabäus mit Gespann von Flügelrossen fanden sich in einem grossen Grabe mit verschiedenen Bestattungen, Vasen des fünften Jahrhunderts sowie späteren Bronzen des vierten bis dritten Jahrhunderts (Corchiano Grab 14).

**Zu S. 194 mitten:** Dem freibauschenden Gewande der weiblichen Figuren auf Rundperl-Skarabäen sehr ähnlich kommt das Gewand auf etruskischen Wandmalereien des vierten Jahrhunderts vor (vgl. Cardella, le pitture della tomba etrusca degli Hescanas, Roma 1893, tav. 3 B; 2 A).

**Zu S. 201:** Athena mit der Schlange neben sich auch auf einem geringen Skarabäus von Falerii (Grab 139, Museo P. Giulio, Rom).

**Zu S. 202, Z. 3 oben:** Verkehrt und einer Widerlegung kaum wert ist die von Wernicke in der Berliner arch. Gesellschaft (Berl. philol. Wochenschr. 1899, Sp. 1629) vorgetragene Meinung, jenes etruskische Poseidonbild sei misverständlich aus einem Theseus, der das Schwert finde, entstanden; danach müssten wohl die sämtlichen vorgebeugten Figuren unserer Tafel XVII eigentlich misverstandene Theseuse sein! was die armen alten Etrusker von unseren Weisen sich gefallen lassen müssen! Wie gut sie übrigens den Theseustypus kannten, zeigt das von jenem Neptun ja völlig verschiedene Bild Tafel XVII, 55.

**Zu S. 204:** Zu den Heldengruppen ist ein interessanter guter Skarabäus des freien Stiles aus Falerii (Grab 139 im Museo Papa Giulio zu Rom) zu fügen, wo links Herakles nackt, auf die Keule gelehnt, vorgebeugt sprechend vor einem vor ihm sitzenden älteren Manne steht, der einen Stab aufstützt. Der Skarabäus stammt aus einem Grabe mit Reliefgefässen des dritten Jahrhunderts.

**Zu S. 205:** Ein sehr wichtiges, leider fragmentiertes Denkmal, das die Laokoon-Sage darstellt, ist Monumenti antichi dei Lincei vol. IX, 1899, tav. 15 abgebildet, von Jatta ebenda p. 194 ff. freilich nicht richtig gedeutet worden. Es ist das Fragment einer Tarentiner Vase vom Anfang des vierten Jahrhunderts. Es ist das Heiligtum des thymbräischen Apollon dargestellt. Apollon steht als Statue mit Bogen und Schale auf einer Basis; um dieses Götterbild haben sich nach vollbrachter That die beiden vom Gotte gesandten Schlangen geringelt und halten noch Bissen im Maule; zwei abgerissene Beine und ein Arm zeugen von ihrer grausen Mahlzeit. Eine entsetzte Frau, Antiope, die Gemahlin des Laokoon, die dieser gegen des Gottes Willen, dessen Priester er ist, geheiratet hat, eilt herbei; ruhig stehen Apoll und Artemis hinter dem Götterbilde im Heiligtum. Apollon ist gerächt; vermutlich liegt die Version zu Grunde, wonach Laokoon eben vor dem Götterbilde, das die rächenden Schlangen hier umwinden, mit der Gattin ehelichen Umgang gepflogen habe. Mit den so freventlich gezeugten Kindern ist er Apollon's Zorn erlegen. Denn da der Vater Laokoon hier nicht dargestellt ist, nur die Frau, und da nicht anzunehmen ist, dass seine Figur verloren wäre, da er nicht an zweiter Stelle erst hinter der Frau kommen konnte, so ist deutlich, dass alle drei, der Vater mit den beiden Söhnen, getötet ist. Es wird sonach bestätigt, dass diese Version, die auch dem Skarabäus zu Grunde liegt, älter ist als Euphorion; sie war in Tarent in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts die geläufige, wahrscheinlich im Anschlusse an eine nachsophokleische Tragödie. Den Zug, dass die Schlangen nach vollbrachter That in das Heiligtum des Apollon kriechen, hat selbst Quintus Smyrnaeus (12, 481) bewahrt, obwohl bei ihm Athena die Schlangen sendet. Bei Vergil kriechen die Schlangen zum Idol der Athena und bergen sich unter ihrem

Schild: das ursprüngliche Motiv, dass sie das Bild des Apoll umschlingen, das durch sie entsühnt worden ist, zeigt das Vasenfragment.

**Zu S. 209:** Als Analogie zu dem Bilde der Himmelfahrt des Herakles darf auf die altrömische Tradition von dem Verschwinden des Romulus im Gewittersturm hingewiesen werden.

## Zum VIII. Abschnitt: Die italischen Gemmen während der letzten Jahrhunderte der römischen Republik.

**Zu S. 220 mit Anm. 1:** In der Sammlung des Herrn Agosto Castellani in Rom befindet sich noch ein Depotfund dieser Art aus Rom, eine Menge Glaspasten republikanischer Zeit, viele davon mit stehengelassenem Rande. — Die grosse Masse meist sehr schlecht erhaltener Glaspasten (an 7000 Stück), die R. Bergau aus Nürnberg in Rom erworben hatte und aus der ich eine Auswahl für die Berliner Sammlung gemacht habe (vgl. S. 340), muss auch aus einem oder mehreren grossen Depotfunden stammen; ein grosser Teil hat stehengelassenen Rand.

**Zu S. 231, Z. 1:** Eine Tafel XXIV, 15 ähnliche, aber geringere Darstellung von Orest und Elektra am Grabe Agamemnon's auf einem quergestreiften Sardonyx gleichen Stiles bei Babelon, coll. Pauvert de la Chap. pl. 7, 103; ähnlich doch mit ruhiger Haltung Orest's die Berliner Pasten 797. 798.

**Zu S. 234:** Zu den hier erwähnten trojanischen Bildern kommt Tafel LXV, 15.

**Zu S. 236:** Zu den Othryades-Gemmen kommt ein durch die Inschrift wichtiges Stück, Babelon, coll. Pauvert de la Chap. pl. 7, 104, indem hier statt des gewöhnlichen VIC vielmehr LAC, d. h. „Lacedaemoniorum“ auf den Schild geschrieben ist, wodurch die Deutung auf Othryades endgiltig bestätigt wird.

**Zu S. 240:** Zu den schmiedenden Dämonen kommt der Karneol Babelon, coll. Pauvert de la Chap. pl. 7, 109 mit zwei einen Schild hämmernden Daktylen in guter Ausführung des strengeren Stiles.

**Zu S. 241:** Der menschenbildende Prometheus erscheint auch auf zwei ziemlich guten hierhergehörigen Steinen der coll. Pauvert de la Chapelle pl. 7, 91. 92.

**Zu S. 243 unten:** Der hier erwähnte ältere Typus der Wölfin, ganz entsprechend den Berliner Pasten 435—438, auf einem Karneol der coll. Pauvert de la Chap. pl. 7, 110.

**Zu S. 245 f.:** Hierzu kommt ein kleiner Karneol der coll. Pauvert de la Chap. pl. 7, 111 (beistehend Fig. 233 in doppelter Grösse nach E. Babelon verdanktem Abdruck), wo der Mann mit dem Stäbchen hinter dem aus dem aufgerissenen Erdreich kommenden Kopfe steht, umgeben von drei sehr flüchtig angedeuteten Figuren; es sind jederseits ein stehender, nackter Jüngling und dazu rechts ein sitzender bärtiger Mann; diese Figuren sind ohne Zweifel wie auf zahlreichen anderen Exemplaren des Typus als die übliche Versammlung von Zuhörern aufzufassen; ausser diesen erscheint aber noch eine vierte Figur links, gleich zur Rechten des Mannes mit dem Stäbchen; diese Figur ist eine Herme mit bärtigem Kopf; das Stäbchen des Priesters scheint den Hermenschaft zu berühren. Wie Babelon p. 44 erkannt hat, ist dies offenbar Terminus, der nach der römischen Sage bei der Gründung des kapitolinischen Jupiter-Heiligtums der Exauguration Widerstand entgegensetzte und deshalb allzeit im Tempel des Jupiter verblieb. Es wird durch diese Gestalt des Terminus, welche als Lokal das Kapitol

Fig. 233. (2 : 1)

bezeichnet, unsere Annahme auf S. 251 bestätigt, wonach sich die Gemmen auf eine für uns litterarisch verschollene Tradition beziehen, welche den blutigen Kopf auf dem Kapitol geheime Weisheit verkünden liess. — Die Deutung der beiden Jünglinge auf der Gemme (deren einen Babelon fälschlich als bärtig bezeichnet) als Mars und Iuventus, die auch vom Kapitol nicht weichen wollten (Babelon a. a. O.), ist indes ganz unwahrscheinlich, da die Personen durch nichts charakterisiert sind und gewiss nur die üblichen Zuschauer bedeuten sollen. — Hinzuzufügen zu S. 245 f. ist ferner die Erwähnung des quergestreiften Sardonyx seiner eigenen Sammlung bei King, antique gems and rings II, 1872, copperpl. 3, 31; p. 74; es ist eine Replik des gewöhnlichen Typus des Schreibenden vor dem Kopfe; allein über diesem erscheinen Sonne (Stern) und Mond; ob die Zeichnung freilich korrekt ist, weiss ich nicht, da ich das Original nicht kenne. Diese Gestirne sollen sich offenbar auf den Inhalt dessen beziehen, was der Kopf Wahres verkündet.

**Zu S. 250, Anm. 3:** Ich bemerke nachträglich, dass die hier vorgetragene Deutung des Vasenbildes Gerhard, auserl. Vas. 50/51 im wesentlichen schon von L. Stephani, die Schlangenfütterung der orphischen Mysterien, 1873, S. 18 ff. (wo auch Tafel III eine sehr gute Abbildung der Vase giebt) ausgesprochen worden ist; Stephani will sogar einfach Orpheotelesten der Gegenwart des Malers erkennen, während ich an mythische Vorbilder solcher dachte.

**Zu S. 255 ff.:** In diesem Zusammenhange darf auch an das Grabmal des Kollegiums der Tibicines in Rom (Helbig, Führer $I^2$, S. 488. 490) erinnert werden, das etwa sullanischer Zeit angehört und das eine Peperin-Statue des sitzenden, die Tiere bezaubernden singenden Orpheus enthielt. Wahrscheinlich waren orphische Einflüsse lebendig bei diesen Flötenbläsern, die eine Art religiöser Bruderschaft bildeten und denen 309 v. Chr. (Liv. 9, 30) zugestanden wurde, dass sie jährlich ein eigenes dreitägiges religiöses Fest mit Gesang und allerlei Vermummung in den Strassen Roms feiern durften.

**Zu S. 275, Fig. 141:** Der Stein ist ein trüber horizontal gestreifter Sardonyx, oben graubraun, unten graue Chalcedonschicht. Er gehört also zu dem S. 274 als typisch für die Gattung genannten unreinen braunen Sard, der in grauen Chalcedon übergeht. Der reine Sardonyx, der, quergestreift, in der „etruskisierenden" Gruppe Hauptmaterial ist, fehlt in dieser völlig.

**Zu S. 284, Anm. 2:** Von der offenbaren Gleichzeitigkeit von Relief und Inschrift und von der Möglichkeit meiner Hypothese habe ich mich seitdem am Originale überzeugt.

**Zu S. 289, Z. 23:** Hier ist ein Druckfehler zu verbessern; es soll heissen „sind auf der unteren Hälfte von Tafel XXIV (nicht XXIX!) vereinigt".

**Zu S. 293 f.:** Zu den Varianten der hier besprochenen rätselhaften Darstellung kommt ein von Ghezzi gezeichneter Stein im cod. Ottobon. 3107 der Vaticana, Bl. 106, wo, wenn die Zeichnung richtig ist, die Krähe, ohne etwas zu halten, sich auf den Kopf des Mädchens niederzulassen scheint; vor ihr der Korb.

**Zu S. 296, Anm. 1:** Es ist mir inzwischen eine gute moderne Glaspaste des verschollenen Steines Fig. 155 aus Rom bekannt geworden. Es ergiebt sich daraus: Fig. 155, die Abbildung bei Bracci und die bei Gerhard gehen alle auf dasselbe Original zurück; Bracci giebt die Inschrift nur mit dem Fehler, dass er den Buchstaben über dem Kopfe des Kindes als D zeichnet; es ist G; auf dem von Gerhard benutzten Abdruck war nur ein Schimmer dieses Buchstabens deutlich, den der Zeichner für einen Halbmond ansah; auf dem Cades'schen Abdruck sind die Buchstaben ganz unkenntlich. Der Stein trägt also nur die Besitzerinschrift G S · CR

**Zu S. 297 f.:** Zu den Skelettdarstellungen des ersten Jahrhunderts vor Chr. kommt die Gravierung eines Silberringes Babelon, coll. Pauvert de la Chapelle pl. 9, 160; das Skelett steht auf einen Stock gelehnt da, an dem ein Aryballos hängt, neben ihm die bekränzte Weinamphora, darüber der Schmetterling; Besitzerinschrift POLIO (mit der älteren offenen Form des P).

## Zum IX. Abschnitt: Die griechisch-römischen Gemmen der augusteischen Epoche und der früheren Kaiserzeit.

**Zu S. 302 ff.:** Ich will nicht unterlassen, wenigstens mit einem Worte hinzuweisen auf die schlagende Analogie, welche die Entwickelung des Klassizismus auf dem Gebiete der Litteratur in Rom zu der auf dem Gebiete der Kunst bildet; für jene sei auf die so überaus anregenden Untersuchungen von Wilamowitz über „Asianismus und Atticismus“ im Hermes Bd. 35, S. 1 ff. verwiesen.

**Zu S. 316, Anm. 1:** Tiberius erscheint in diesem Typus auch in dem der modernen Paste Berlin 9652 (die Wieseler, Abh. d. Gött. Ges. Bd. 31, S. 11 nach Winckelmann-Tölken als antik citiert) zu Grunde liegenden antiken Original; Claudius in dem Kameo Arch. Anz. 1889, S. 173.

**Zu S. 334, Anm. 2:** Der Kopf soll nach Meyer zu Winckelmann, Gesch. d. Kunst I, 2, § 28 und XI, 2, § 18 nicht Türkis, sondern Glasfluss sein.

**Zu den historischen römischen Kameen S. 314 ff.:** Durch die Gefälligkeit der Direktion des Museums von Belgrad erhalte ich Nachricht von einem neuen bedeutenden Kameenfunde. Ein Bauer fand beim Pflügen in der Nähe von Belgrad das Fragment eines Sardonyx-Kameos der allergrössten Art. Es besteht die Hoffnung, dass die zugehörigen Stücke gefunden werden. Durch dies freundliche Entgegenkommen des Belgrader Museums, das eine eigene Publikation vorbereitet, konnte ich nicht nur das Original studieren, sondern kann auch hier wenigstens eine vorläufige Nachricht und Abbildung geben.

Das Fragment, umstehend Fig. 234 nach dem Originale und Fig. 235 der Deutlichkeit wegen nach dem Abguss abgebildet, misst 0,15 in der Höhe und 0,19 in der Breite; der Stein ist 0,025 dick. Es ist ein Sardonyx von mehreren Schichten. Die obere Schicht von schönster tiefbrauner Farbe, die der Künstler äusserst geschickt für Gewänder, Waffen, Haare u. dgl. verwendet hat, ist nur ganz dünn, weshalb diese Teile sehr flach gearbeitet werden mussten; dadurch ist die Gestalt der flatternden Chlamys des Reiters bedingt. Die nächstfolgende Schicht, aus einem Wechsel ganz hellgelbbräunlicher und grauweisser Lagen bestehend, ist dagegen sehr tief. Um zu bewirken, dass die Figuren sich vom Grunde ordentlich abheben, musste der Künstler tief hinabschneiden, bis er auf eine dunklere Schicht kam, die aber doch nicht über den ganzen Stein durchging; am unteren Teile des erhaltenen Fragments ist der Grund hell, nur nach oben wird er dunkel. So war der Künstler genötigt, die wegen der dünnen oberen braunen Schicht doch ganz flach modellierten Figuren durch ein tiefes (durchschnittlich 12—15 mm tiefes) Unterschneiden vom Grunde zu lösen und gleichsam emporzuheben. Es hat diese ungünstige Beschaffenheit des Steines dem Künstler die Arbeit natürlich erheblich erschwert; gleichwohl hat er sie mit grösster Sorgfalt vollendet; nur zwischen einigen Körperteilen der Barbaren und zwischen Zügel und Kopf des Rosses hat er den Grund nicht zu der sonstigen Tiefe hinabgeführt; man kann hier sehen, wie matt das Ganze geworden wäre, wenn er nicht jenes mühevolle tiefe Ausheben des Grundes vorgenommen hätte. Der Grund ist vorzüglich poliert, ebenso auch das Relief. In einigen Tiefen des Grundes, wie

Fig. 234.

Fig. 235.

zwischen und neben den Beinen des Toten, ist die Spur des rotierenden bohrenden Werkzeuges deutlich erhalten, dessen sich der Künstler beim Ausheben des Grundes bediente. — Den Boden, auf dem die Figuren stehen, konnte er aber bei dieser ihm durch die Natur des Steines aufgezwungenen Art, die Figuren vom Grunde loszulösen, natürlich nicht angeben.

Der erhaltene untere Rand entspricht fast ganz genau der unteren Randlinie des grossen Pariser Kameos Tafel LX, nur dass bei dem Fragmente der Rand links sich rascher einzieht. Die obere Spitze des Fragmentes wird der Mitte des ursprünglichen Ganzen, dessen Grösse dem Pariser Kameo schwerlich viel nachgegeben haben kann, ungefähr nahe sein. Es ist uns wohl etwa ein Drittel des Ganzen erhalten. Unten ist ein Stück des Randes erhalten, der das Ganze einst umgab. Die aus der braunen Schicht geschnittene Randverzierung ist mir nicht klar geworden; es scheint ein kleiner Schild gemeint, allein der links davon sichtbare seltsame Gegenstand (eine Eule?) ist mir unverständlich. Aus dem Steine gearbeitete verzierte Ränder kommen an den Kameen nur selten vor (vgl. S. 322 zu Fig. 166).

Fig. 236.

Kam der Stein dem Pariser an Grösse ungefähr gleich, so stand er doch hinter jenem durch geringere Qualität des Materiales zurück. Dort fand der Künstler nach der oberen braunen sofort eine gleichmässig weisse Schicht von geringer Tiefe und dann eine gleichmässige dunkle Lage, die zur Grundfläche vorzüglich geeignet war. Eine solche fehlte dem Belgrader Steine durchaus und auch die helle Schicht war ungünstig, da ungleichmässig und aus einem Wechsel hellbräunlicher und weisslicher Lagen bestehend. Um so mehr ist aber das Geschick des Künstlers anzuerkennen, der trotz dieser Ungunst des Materiales eine solche Gesamtwirkung zu erzielen gewusst hat. Seine Arbeit war eine ungleich schwierigere als die des Künstlers des Pariser Kameos. Auch die verschiedene Art der Ausführung empfängt durch die Verschiedenheit der durch das Material gegebenen Bedingungen ihre Begründung: ebenso wie am Pariser Steine eine elegante feine Ausführung, ebenso war hier eine gröbere derbere Art angezeigt.

Was wir von dem Bildwerk haben, das linke untere Drittel, zeigt einen Reiter auf galoppierendem Rosse über besiegte Barbaren hinsprengend. Er hält mit der Rechten die Lanze zum Wurfe bereit und blickt nach links oben. Nur die Hinterbeine des Rosses ruhen auf dem Erdboden, der, da der Künstler durch die geschilderten Umstände das Terrain nicht angeben konnte, durch einen Schild angedeutet ist. Damit das linke Vorderbein des Pferdes nicht zu frei herausstand, ist der erhobene linke Arm des darunterliegenden Gefallenen so angeordnet, dass er mit dem Pferdehuf in der Ellbeugengegend zusammentraf. Aus demselben Grunde, damit das Bein nicht zu dünn herausstehe, ist neben das linke Bein dieses Gefallenen ein Schild angeordnet. Dieser Barbar trägt nach Germanenart nur Hosen, die mit sehr hübschen Falten aus der schönen braunen Schicht geschnitten sind. Der ovale Schild ist mit einem Buckel und einem winkelförmigen geometrischen Ornament in den Ecken geziert. Vor dem Rosse kniet

ein Barbar, der beide Arme mit nach oben offenen Händen, um Gnade flehend, vorstreckt und Hosen nebst Aermelrock trägt. Der tot ausgestreckt unter dem Rosse liegende Barbar hat einen Schurz um die Hüften; er ist vollbärtig und trägt einen torques nach gallischer Art um den Hals. Rechts fesselt ein unbärtiger Krieger im griechischen Panzer mit Helm einem bärtigen Barbaren, der wieder wie die Germanen Hosen bei nacktem Oberkörper trägt, die Hände auf den Rücken.

Das Ross ist mit einer halbmondförmigen Phalera auf der Brust geschmückt, wie dergleichen bekanntlich schon seit dem vierten Jahrhundert vor Chr. üblich waren (vgl. Stephani, Compte rendu 1865, Tafel 5, 8 und was er S. 180ff. anführt); auch die Kopfriemen sind durch Punkte als geschmückt bezeichnet. Der Reiter sitzt auf einer Satteldecke; er trägt Schnürstiefel, griechischen Panzer mit dem schon bei Alexander auf dem pompejanischen Mosaik erscheinenden Gurt mit Schleife, ferner Chlamys und ein einfaches glattes Diadem mit Schleife im Haar. Die Spitze der Nase ist beschädigt. Oben ist ein kleiner Rest mit Bruchfläche von der einstigen Fortsetzung des Bildes.

Man hat in Belgrad zunächst an Constantin oder Constantius gedacht, indem man den bartlosen Reiter mit dem Diadem für den Kaiser hielt und sich der Münzen erinnerte, wo dieser in ähnlichem Motiv über Barbaren dahinsprengt. Allein diese Erklärung zerbricht sofort wie man sie prüft; sie scheitert vor allem schon an dem Kopfe des Reiters. Wir geben zur Verdeutlichung in Fig. 236 das Oberteil des Reiters nach dem Abgusse in Originalgrösse. Man lege die Köpfe der in ihrer Art so vorzüglichen konstantinischen Medaillen daneben oder vergleiche unsere Tafel XLVIII, 35 oder oben Fig. 198. Der Unterschied ist abgrundtief und erstreckt sich auf alles und jedes. Allein auch die Annahme, dass hier überhaupt ein römischer Kaiser dargestellt sei, wird durch die Betrachtung des Kopfes sofort widerlegt. Es giebt kein Glied der römischen Kaiserfamilien keiner Epoche, bei dem dieses über der Stirne buschig emporstrebende Haar nachweisbar oder auch nur denkbar wäre. Es ist einfach unrömisch und gehört zu den typischen Zügen hellenistischer Herrscher. Dazu kommt das Diadem; es ist das einfache hellenistische Königsdiadem, das in konstantinischer Epoche zwar neben dem gewöhnlichen perlen- und gemmengeschmückten ausnahmsweise auch vorkommt, aber, wie oben angedeutet, mit gänzlich anderer Haarbildung und anderer Stilisierung überhaupt. Das Königsdiadem ist aber bekanntlich erst am Ende des Kaisertums von diesem aufgenommen worden (Aurelian soll es zuerst getragen haben, dann Diocletian; es beginnt aber auf den Münzen erst bei Constantin und wird ständig erst bei dessen Nachfolgern, vgl. Bernoulli, röm. Ikonogr. II, 3, 182. 194. 214).

Also hätten wir einen hellenistischen König zu erkennen? Nicht nur das über der Stirne aufstrebende Haar, auch die energisch modellierte Stirne mit der geschwungenen, nach der Stirne empor- und zusammengezogenen Braue, das tiefliegende pathetische Auge und die scharfe Adlernase (deren Spitze gebrochen ist) wären dieser Annahme günstig. Allein die Typen der Barbaren und das ganze Schema des über diese hinsprengenden Feldherrn sind doch evident römisch! Die nächste Parallele bieten ohne Zweifel jene Gruppen von Bronzefiguren, die vom Brustschmucke von Pferdestatuen stammen und wahrscheinlich auf eine oder mehrere Rossefiguren der die Germanensiege feiernden Triumphalwerke auf dem Tiberius- oder dem Drusus-Bogen des römischen Forums zurückgehen (vgl. meine „Intermezzi“ S. 73 f.; österreich. Mitteil. XII, 138 ff. XV, 21). Das Motiv des über die Barbaren hinsprengenden Reiters war äusserst beliebt. Selbst gewöhnliche provinziale Soldatengrabsteine

des ersten Jahrhunderts eigneten es sich an, und noch bei den späten und spätesten Kaisern war es beliebt.[1]

Ferner ist bei dem Kameo zu bedenken, dass wir ja nur das linke untere Drittel besitzen, dass Mitte und oberer Teil und damit ohne Zweifel die Hauptfiguren uns verloren sind. Wenn auch der Reiter sicher kein Römer und kein Kaiser ist: der verlorene Hauptteil kann ja das römische Kaiserhaus enthalten haben. Also ein König hellenistischer Art im Dienste eines römischen Kaisers?

Von hier aus ist die Deutung nicht mehr schwer zu finden; man braucht nun nur den Fundort und die historischen Verhältnisse in Erwägung zu ziehen. Der Kameo ward bei Belgrad, dem alten Singidunum, gefunden. Er kann doch wohl nur aus dem Schatze eines römischen Militärkommandos stammen; freilich, wenn er zu der Zeit, als er in den Boden kam, sich im Legionsbesitze bei Singidunum befunden hatte, brauchte er keineswegs hiefür gemacht, er kann viel älter als das Legionskommando dort gewesen sein; er wird aber doch für dieses ein gegenständliches Interesse gehabt, also auf die Grenzkämpfe in den Donaugegenden sich bezogen haben. Hier bietet sich uns nun eine Deutung, die alle Schwierigkeiten beseitigt und insbesondere das Dilemma, hellenistischer König auf römischem Kameo, aufs einfachste löst: der Reiter ist König Rhoemetalkes, der römische Lehnskönig über ganz Thrakien, der wegen seiner Neigung zum römischen Wesen und seiner unbedingten Ergebenheit an Augustus und sein Haus mit den eigenen Landsleuten verfeindet war; der grosse Aufstand der Thraker 13—11 v. Chr. richtete sich wesentlich gegen ihn und seinen Bruder und Mitherrscher Kotys; Lucius Calpurnius Piso, der Statthalter Macedoniens, warf den Aufstand nieder, und Rhoemetalkes verdankte den Römern die Wiedereinsetzung in seine Herrschaft, wofür er dann später im dalmatisch-pannonischen Aufstande (6—9 n. Chr.) an der Seite des römischen Legaten des Militärdistriktes an der unteren Donau, A. Caecina Severus, sofort zur Stelle war, um unter Tiberius' Oberbefehl gegen die Aufständischen zu marschieren.[2] Wir besitzen noch zahlreiche Münzen mit dem Porträt des Rhoemetalkes; beistehend Fig. 237 ein Exemplar (nach Imhoof-Blumer, Porträtköpfe hellen. und hellenis. Völker Tafel 2, 16), das ihn mit seiner Gemahlin zeigt. Er trägt die hellenistische Königsbinde und hat über der Stirne aufstrebendes buschiges Haar, Stirnwulst über der Braue und pathetisches Auge: es stimmt dies Bild in allem Wesentlichen mit dem des Kameos überein.

Fig. 237.

Also Rhoemetalkes, als Lehnsfürst der Römer, sprengt über Barbaren, die er im Dienste für die Römer besiegt hat, dahin. Im Hauptfelde des Kameos aber war das römische Kaiserhaus, Tiberius, Germanicus und wohl auch Augustus dargestellt. Es war gewiss seine Hilfe im dalmatisch-pannonischen Aufstand, die dem Rhoemetalkes die Ehre verschaffte, auf diesem römischen Kameo abgebildet zu werden. Auch auf der Wiener Gemma Augustea (Tafel LVI) ist die Hilfe der thrakischen Truppen durch charakteristische Figuren im unteren Abschnitte angedeutet (vgl. Intermezzi S. 75). Der Barbar mit dem torques findet seine Analogie an dem entsprechenden des Wiener Kameos; es wird hier wie dort ein keltischer Pannonier oder ein Skordisker gemeint sein. Auch die zwei nach Germanenart und der voll

[1] Auch ein Kameo in Paris (Babelon No. 312, pl. 38) zeigt den sprengenden Reiter und zwei Barbaren; er ist künstlerisch sehr gering und gehört sicher der Spätzeit an, wurde aber doch mit Unrecht (von Babelon aber nur zweifelnd) auf Constantin II. gedeutet.

[2] Vgl. ausser Mommsen, röm. Geschichte V, 191. 21 f. 35 f.; Ephem. epigr. II, 254, 5 insbesondere A. v. Premerstein, Die Anfänge der Provinz Mösien, in Oesterreich. Jahreshefte, Beibl. I, S. 145 ff. 165 f. 167. 179.

bekleidete Barbar dürfen nicht auffallen: eben im Jahre 6 n. Chr., als die römischen Legionen zusammen mit den thrakischen Hilfstruppen des Rhoemetalkes aus Mösien nach Pannonien zu Tiberius abgezogen waren, fanden Einfälle der Barbaren von jenseits der Donau statt, zu deren Bekämpfung der römische Legat A. Caecina sowie Rhoemetalkes an die untere Donau zurückkehrten. Dion (55, 30, 4) nennt als die in Mysien eingefallenen Barbaren Daker und Sarmaten. Die Herrschaft des Rhoemetalkes reichte nördlich bis an die Sitze der Skythen und Bastarner; es mögen leicht ausser „Sarmaten" auch unruhige Bastarner an den Einfällen beteiligt gewesen sein. Der Barbar vor dem Rosse auf dem Kameo wird ein Daker sein; die Barbaren im Germanentypus vertreten die übrigen Eingefallenen, die Rhoemetalkes besiegt. Von den Künstlern wurden die Germanentypen, als die der gefürchtetsten Barbaren, bei den Siegesdarstellungen der Grenzkämpfe immer bevorzugt; sie treten auch am Wiener und Pariser Kameo am meisten hervor.

Nicht nur durch die Grösse und Form, auch zeitlich rückt also der Belgrader Kameo, wenn er sich, wie wir annehmen, auf die Ereignisse des Jahres 6 n. Chr. bezieht, in die unmittelbare Nähe des Wiener (12 n. Chr.) und Pariser (17 n. Chr.). Auch er gehört der augusteischen Zeit an. Künstlerisch freilich steht wenigstens der Wiener auf einer unvergleichlich höheren Stufe. Auf Verzeichnungen wie die an Hüfte und Gesäss des Rhoemetalkes darf man allerdings bei den Kameenkünstlern, deren Arbeit durch die Steinschichten so erschwert ist, nicht zu viel geben; analoge Fehler finden sich mehrere selbst am Pariser Kameo; an dem über allen Vergleich erhabenen Wiener freilich nicht. Die Anpassung der Grösse der untergeordneten, auch in der Ausführung vernachlässigten Figuren an den Raum und die Kleinheit derselben findet an anderen römischen Werken Parallelen genug. Wir brauchen nur an den claudischen Kameo im Haag Tafel LXVI zu erinnern (welchem der Belgrader aber künstlerisch weit überlegen ist); auch bei den oben citierten bronzenen Pferdeschmuckgruppen kommt Analoges vor. Mit dem Pariser Kameo ist der Belgrader indes, wie schon oben bemerkt, wegen der ganz verschiedenen Lage und Behandlung der Schichten und des Reliefs schwer zu vergleichen. Der Belgrader Kameo macht einen viel derberen gröberen Eindruck als der flache Pariser; aber während letzterer eine trockene kalte Eleganz zeigt, hat der Belgrader den Vorzug einer ungleich grösseren Frische. Der Kopf des Königs mit dem pathetischen Ausdruck, der Kopf des feurigen sich bäumenden Rosses, die Muskulatur an Brust und Beinen des Tieres sind ganz vortrefflich und aus einer frischen lebendigen Anschauung heraus modelliert.

Was jedoch besonders wichtig ist: dieses Pferd ist denen des Kameos des Athenion (Tafel LVII, 2 und oben S. 158), des vermutlich pergamenischen Künstlers noch nächst verwandt. Dieselbe Derbheit, welche die hellenistischen Kameen dieser Art von den eleganten augusteischen scheidet, trennt auch den Belgrader Kameo von jenen Wiener und Pariser Prachtstücken. Sicher rührt er nicht aus dem Künstlerkreise des Dioskurides her, sondern von einem den Pergamenern noch näher stehenden Künstler: es ist kein klassizistischer, sondern ein etwas verwilderter und roher gewordener hellenistischer, ein „asianischer" Stil, dem wir hier begegnen.

**Zu S. 334:** Eine vorzügliche, neuerdings bei Kyzikos gefundene 0,13 hohe, im Besitz von Baron Rothschild in Paris befindliche Statuette von bläulichem Chalcedon ist von Babelon in Gaz. d. Beaux arts 1899, vol. 21, p. 360 ff. publiziert worden. Sie stellt Aphrodite dar in dem reizenden Gewandmotiv wie die Statuette von Argos Reinach, répert. II p. 338, 4; die Hände halten die Locken; daneben kleiner Priap. Merkwürdig sind Reste von Bemalung des Gewandes der Edelsteinfigur. Sie mag wohl noch hellenistischer Zeit entstammen.

Zu S. 370: Sassanidische Glyptik. So ausserordentlich stark der Unterschied ist, der nicht nur die Masse der sassanidischen Gemmen, sondern auch gerade die Gemmen und Münzen mit Schapur's Name von dem Bilde des herrlichen Steines unserer Tafel L, 50; LXI, 57 trennt, so halte ich doch die im Texte zu Tafel L, 50 und oben S. 370 f. gegebene Datierung desselben in die Partherzeit nach erneuter Erwägung nicht mehr aufrecht. Jener Unterschied, so stark er ist, genügt doch wohl nicht, die Inschrift als spätere Zuthat zu erweisen, indem doch auch sichere Beziehungen zu sassanidischen Werken bestehen. Die Inschrift wird (wenn sie auch nach dem Bilde eingeschnitten ist) doch demselben im wesentlichen gleichzeitig, der dargestellte König also Schapur I (240—271) sein. Allerdings ist das von den Reliefs und Münzen sehr abweichende hinten kurze Haar befremdend; allein auch auf dem Kameo Fig. 205 fehlt der Haarwulst im Nacken. Dagegen sind der Schnitt und die Stilisierung des Lippen- und Backenbartes sowie die Bildung des flatternden Diademendes speziell sassanidisch; ebenso die Perle im Ohr; auch der Schmuck runder Zacken über dem Diademe, der von den Achämeniden stammt, findet sich, wenn auch mit anderem reichem Kopfschmuck vereinigt, in gleicher niederer Gestalt bei einer sassanidischen Königin, in etwas höherer bei ihrem Gemahl auf dem bei Dieulafoy, l'art antique de la Perse V, pl. 16 photographisch treu abgebildeten Relief von Naksche-Rustem, das Dieulafoy dem Varahram II (275—292) zuweist. Stellt die Gemme wirklich Schapur I dar, so ist sie Zeuge einer überraschenden Höhe der Kunst am Anfange der Sassanidenzeit; freilich überragt sie durch Eleganz und Schönheit alles andere, was uns aus jener Epoche geblieben, ja sie steht in ihrer Vollendung und in ihrer lebendigen, der hellenistischen so nahen Art vollständig isoliert da.

---

# REGISTER

Druck des Textes, sowie der Tafeln in Heliogravure ausgeführt im Typographischen Institute von GIESECKE & DEVRIENT in Leipzig

Heliogravuren: BLECHINGER & LEYKAUF in Wien, GIESECKE & DEVRIENT in Leipzig

Autotypieen und Zinkätzungen im Texte: DR. E. ALBERT & CO. in München und GIESECKE & DEVRIENT in Leipzig

Papier: NEUE PAPIERMANUFACTUR STRASSBURG

Einband: Leipziger Buchbinderei-Aktien-Gesellschaft vormals GUSTAV FRITZSCHE.

Die Drucklegung des Textes und der Tafeln
wurde am 1. Dezember 1894 begonnen und am 9. April 1900 vollendet.